OZU

OZU YASUJIRŌ

DI

DARIO TOMASI

il castoro cinema

LA NUOVA ITALIA

Tomasi, Dario
Ozu Yasujirō — (Il castoro cinema ; 151).
1. Ozu, Yasujirō
791 43'0233'0924

AVVERTENZA

Il sistema di trascrizione dei termini e dei nomi propri giapponesi è lo Hepburn. In linea di massima le vocali vanno pronunciate all'italiana e le consonanti all'inglese. In particolare vanno tenuti presenti i seguenti casi:

ch è un'affricata come "c" in *cerco*
g è velare come "g" in *gusto*
h è sempre aspirata
j è un'affricata come "g" in *giorno*
s è sorda come "s" in *sasso*
sh è una fricativa come "sc" in *sciare*
u dopo le consonanti ha un suono molto debole
w va pronunciata come una "u" molto rapida
y è consonantico e si pronuncia come "i" in *ieri*
z è dolce come "s" in *rosa* o *smetto* o come "z" in *zona* se iniziale o dopo "n"

La lunga sulle vocali indica l'allungamento delle stesse e non il raddoppio.

N.B. Come è ormai consuetudine i nomi di persona giapponesi vengono riportati secondo l'ordine orientale: prima il cognome ("Ozu") e poi il nome ("Yasujirō"). A tale ordine ci siamo attenuti sia nel testo che nella Filmografia.

Ozu: il sakè invecchiato è migliore

Mi sento vicino alla vecchia generazione. Molti film recenti sembrano negarne i valori e approvare lo stravagante comportamento dei giovani. Ma la generazione passata, infastidita da tale inutile ribellione, ne prende le distanze. Anche se i giovani le definiscono feudali, ho scelto di rappresentare, a dispetto di ciò, le buone intenzioni dei genitori. Lo sguardo di un regista, naturalmente, deve essere adeguato al punto di vista della sua generazione. Mi rivolgo a quegli spettatori che hanno la mia età. Ad essere veramente onesto, non comprendo i giovani. Desidererei capirli. Tuttavia non posso che guardarli attraverso i miei vecchi occhi.

Avrei dovuto avvicinarmi al soggetto di Crepuscolo di Tokyo *in modo diverso. Può sembrare interessante che io abbia affrontato un tema drammatico in modi non drammatici. Ma il vero problema non era tanto la drammaticità, quanto l'intreccio nel suo insieme. Ho dovuto agire in maniera innaturale per rendere l'intreccio adeguato al mio stile. In una scena del film la figlia si arrabbia furiosamente; sarebbe stato meglio se avessi lasciato fluire tale emozione naturalmente. Mi rendo conto che la mia "ottava" era troppo bassa. Avrei dovuto partire con un' "ottava" piú alta e trattare il tema con maggiore drammaticità. Dal momento che l' "ottava" di un regista è però qualcosa di innato, non la si può modificare facilmente. Naruse ed io siamo registi dall' "ottava" bassa. Kurosawa e Shibuya viaggiano, in proporzione, su un' "ottava" piú alta. Mizoguchi sembra possederne una bassa, ma in realtà è alta. Ogni regista ha la sua propria "ottava".*

L'espressione « adatto agli stranieri » si riferisce a quegli oggetti venduti nei negozi di souvenir di Yokohama, come i kimono rossi ricamati con disegni di malvarosa. Detesto tali cose. È irresponsabile confezionare simili cianfrusaglie solo perché gli stranieri siano felici di possederle.

Quest'irresponsabile superficialità è spesso definita « tecnica internazionale ». Noi siamo giapponesi e dobbiamo fare cose giapponesi. Se non vengono capite, non possiamo farci niente.

Viaggio a Tokyo *è stato presentato negli Stati Uniti. Pochi critici lo hanno lodato. Quando è stata la volta di* Inizio di primavera *mi hanno riferito che non lo hanno capito affatto. In sostanza gli stranieri non fanno che seguire la storia: la vita degli impiegati, il falso orgoglio e così via. Non comprendono assolutamente l'atmosfera, che è altro dalla storia. Non capiscono proprio — ed è per questo che tirano in ballo lo Zen o cose simili.*

I film muti americani che ho visto molti anni fa avevano una certa sensibilità nei confronti del paesaggio, sia che si trattasse di New York o dell'Ovest. Nulla di simile nei film recenti. Per esempio, di fronte a Southern Justice *(Lynn F. Reynolds, 1917), ho potuto ammirare la primavera americana. Mi chiedo se gli americani apprezzino ancora film come questo. Non credo proprio.*

Non solo il modo di pensare ma anche l'atteggiamento nei confronti della vita umana è diventato meccanico. L'umanità si è così degradata a qualcosa di grottesco e innaturale. Sento che se gli esseri umani vengono rappresentati in un "ottava" così alta, divengono simili a batteri o a germi dalla forma umana. Alcuni rappresentano solo tali germi e insistono nel dire che questo è l'aspetto principale dell'umanità. È giusto mostrare le caratteristiche umane ritraendo gli uomini, ma quando lo si fa attraverso dei germi mi sembra troppo. Non voglio più vedere film come Oeil pour oeil *di Cayatte. È questo un vero germe.*

Pensavo di girare Fiori d'equinozio *in bianco e nero. Ma il presidente della Shōchiku, Ōtani, mi ha proposto il colore perché avrebbe valorizzato l'attrice Yamamoto Fujiko. Anche per Atsuta, il mio cameraman, era la prima volta, così abbiamo studiato i colori con molta cura per ottenere un risultato convincente. Già con il bianco e nero ero molto*

attento al loro tono e al loro "umore", cosí il grande salto non è stato poi difficile. Non voglio mettere in risalto ogni colore solo perché sto usando il colore. Preferisco lasciarlo privo di accento, o addirittura "decolorarlo". Il colore esiste ma non esiste; il colore non esiste ma esiste. In altre parole « Tutto è Niente » — quel vecchio monaco aveva detto qualcosa di profondo. Sarebbe interessante fargli fare un film a colori.

Che si tratti o meno del colore base, mi piace mettere in evidenza il rosso, un po' qui e un po' là. Il rosso risalta magnificamente sulla pellicola Agfa. Ci sono all'incirca dieci diverse sfumature di rosso, ma è tecnicamente impossibile evidenziare nello stesso momento tante tonalità cosí diverse. Se si guarda questa bottiglia di birra, si possono vedere, nelle sue diverse parti, differenti sfumature di colore. Per mettere in risalto il giallo di questo tavolo — che è a dire per farlo apparire sullo schermo cosí com'è — si deve usare il giusto tipo di illuminazione. Di conseguenza ogni sfumatura di colore in questa stanza richiede l'illuminazione adeguata, ma le nostre conoscenze non sono sufficienti per ottenere ciò.

Da giovane ero molto interessato alle possibilità tecniche della macchina da presa. Ero solito preparare una scena in un modo e la successiva in un altro. Ma oggi uso tecniche che tutti sono in grado di capire. Per esempio, per ritrarre lo stanco pomeriggio in un ufficio è possibile ricorrere a diverse tecniche. Gli impiegati sono allineati uno a fianco all'altro: un primo sbadiglia, e poi sbadiglia anche quello vicino. La cinepresa continua a carrellare riprendendo l'uno dopo l'altro tali sbadigli. Ancora si muove, ancora uno sbadiglio. Ancora un movimento e questa volta l'impiegato di turno non sbadiglia. Un nuovo movimento cattura un nuovo sbadiglio. È questo che si intende quando si parla di tecnica cinematografica. Ma oggi non ho alcun reale interesse per cose simili.

Ho utilizzato dissolvenze e panoramiche nel passato, ma ormai sono venticinque anni che non lo faccio piú. Non muovo neppure la macchina

da presa e questo perché non possediamo un'adeguata attrezzatura. La posizione della mia cinepresa è molto bassa e, tecnicamente, non è possibile muoverla. Inoltre non voglio che il pubblico percepisca i movimenti di macchina. Voglio che passino inosservati. Le dissolvenze poi sono ancora peggio. [...] L'unico esempio soddisfacente, di cui mi ricordi, è in The Woman of Paris *di Chaplin. Cose simili non capitano che una volta ogni vent'anni. Tutto il resto è un imbroglio.*

Non tutto può essere filmato in cinemascope. Quando un artista dipinge una natura morta o un paesaggio marino, ha le diverse misure del quadro in mente. Lo schermo panoramico invece non è stato creato per assecondare i desideri di qualche regista, ma per sorprendere gli spettatori e competere con la TV. Questo è quel che penso: i registi mostrano le cose dentro un'inquadratura, ma non si può mostrare il mondo dentro un'inquadratura. Lo spazio è illimitato; da qui una teoria secondo cui i registi non dovrebbero avere coscienza dei limiti del quadro. Per coloro che ci credono, non fa differenza il tipo di formato usato. Ma i limiti dell'inquadratura esistono comunque. Quindi come mostrare le cose con e dentro tale cornice? Escludere lo spazio che non puoi mostrare all'interno dell'inquadratura può essere interessante. E questa è la mia scelta.

Non uso lo schermo panoramico perché non ci sono abituato. Il pittore Ogata Korin (1658-1716) ha dipinto un coniglio che danza. Il coniglio guarda in alto verso la luna che risplende nel cielo. La luna non poteva essere mostrata entro il quadro, cosí se ne vede solo il riflesso. È un metodo attraverso il quale uno spazio circoscritto fa sí che lo spettatore immagini il levarsi della luna in uno spazio senza limiti. Proviamo a confrontarlo con l'uso dello schermo panoramico che mostra la luna. Naturalmente sono entrambi possibili, ma il pittore che è abituato a una piccola tela non può lavorare su una piú grande.

La mia filosofia quotidiana è questa: nelle cose futili seguo i capricci e le mode; nelle cose importanti seguo la morale; in arte seguo

me stesso. Questa è la ragione per cui non ho niente da spartire con ciò che non mi piace.

Se i miei film costituissero il trenta o il quaranta per cento del totale della produzione, potrebbero seriamente corrompere il cinema giapponese. Ma dal momento che essi sono meno dell'un per cento, non penso si tratti di un problema serio. Tutti mi dicono che sto sbagliando, che sono indietro coi tempi o mi suggeriscono « la prossima volta fai cosí » — lasciatemi solo fare quel che voglio.

Tutto quel che posso dire è questo: un uomo inizia a salire la montagna quando è giovane; poi, a una certa altezza, scopre un nuovo sentiero, cosí cambia strada e lo segue. È il tipo di persona che fiorisce tardi. Io ho preso un sentiero e quando sono arrivato quasi alla cima ho avuto la netta sensazione che avrei dovuto prendere un'altra strada. Ma non posso ricominciare di nuovo tutto daccapo.

I critici e i registi sono come il sakè: piú invecchiano e piú sono buoni.

(Dichiarazioni tratte dall'intervista di Iwasaki Akira e Iida Shinbi su « Kinema Junpō », agosto, 1958).

Una questione di stile: premessa per giustificare e riassumere

Arrivo a Tokyo nei primi giorni di settembre del 1989. Dopo sei mesi trascorsi all'Università di lingue straniere di Osaka, nel difficile tentativo di appropriarmi di un buon giapponese, sono fermamente deciso a avviare la ricerca sul cinema di Ozu. Prima di bussare alle porte del Film Centre, per poter visionare i tanti film del regista che ancora non ho visto, decido che è meglio guardarmi un po' intorno, sperando che alcuni di essi siano programmati in qualche cineclub o sala d'essai. Dopo poche settimane « Pia », il quindicinale d'informazione sugli spettacoli di Tokyo, mi offre quel che cercavo: in un piccolo cineclub di Takadanobaba, l'« A.C.T. », sta per iniziare una retrospettiva comprendente piú di venti film di Ozu. Mi precipito. La lunga coda che si snoda a fianco della piccola sala è scoraggiante. Riesco ad entrare per miracolo. All'ingresso devo rinunciare alle mie scarpe, prima di ritrovarmi in una sala moquettata nella quale ci si siede sui gradini appoggiando la schiena su un cuscino di forma cilindrica. Dal giorno successivo mi presento alla cassa almeno trenta minuti prima dell'inizio della proiezione e riesco cosí a seguire tutta la retrospettiva.

Qualche settimana piú tardi, la solita « Pia » annuncia un altro ciclo di film di Ozu, questa volta limitato agli anni '50. Il cinema è lo storico « Namikiza », che si trova a Ginza, il piú elegante centro commerciale della città. Comprato il biglietto dal distributore automatico entro nella sala — che non possiede nulla dell'eleganza del quartiere in cui si trova. Il mio primo film sono costretto a vederlo in piedi. Col passare del tempo scopro che le retrospettive di Ozu si succedono a Tokyo con notevole regolarità. Scopro anche che fra i registi del cinema classico, Ozu è quello di cui esistono in distribuzione piú videocassette. Mi affretto a procurarmele. Timidamente comincio a entrare nelle librerie. E anche qui mi rendo conto che i titoli su Ozu superano di gran lunga quelli dedicati agli altri registi giapponesi. Da « Kinokuniya », una

grande libreria su sei piani nel bel mezzo dell'animato quartiere di Shinjuku, vedo e compro — chiedendomi chissà quando potrò leggerla — la lunga intervista del critico Hasumi Shigehiko con Atsuta Yūharu, direttore della fotografia di quasi tutti i film di Ozu dal '40 in poi. In un programma delle attività culturali di « Kinokuniya » leggo che è prevista una presentazione del libro di Hasumi con la proiezione di *C'era un padre*. Cerco di procurarmi vanamente un biglietto in prevendita — ma nei posti in cui mi rivolgo nessuno capisce cosa voglio. Il giorno fissato per la presentazione arrivo due ore prima, deciso a controllare per bene l'accesso alla sala di proiezione. Almeno cento persone sono già lí a aspettare. Mi rassegno e mi metto in fila. Due ore d'attesa per la presentazione di un libro di cui capirò ben poco e per la visione di un film che ho già visto due volte e che posseggo in videocassetta. Sono ormai anch'io vittima dell' "Ozumania".

Non so quali siano le ragioni per cui molti giovani giapponesi corrono oggi a riempire le sale di Tokyo dove si proiettano i film di Ozu. Potrei fare delle congetture, ma non è questo il mio scopo. Mi basta per il momento cercare di capire perché io stesso sono diventato prigioniero di questa mania. Direi che si tratta innanzitutto di... una questione di stile. Ciò che mi ha sedotto del cinema di Ozu è essenzialmente la sua capacità di partire da situazioni contingenti molto precise e di saperle lavorare in modo da ridurle ai loro principi ultimi. Questo lavoro di progressiva riduzione è assunto proprio dal suo stile, dal suo modo cioè di appropriarsi e utilizzare gli elementi costitutivi del linguaggio cinematografico secondo una logica precisa. Parte da situazioni estremamente concrete che si collocano di preferenza nell'universo familiare: il rapporto fra moglie e marito, tra fratelli e sorelle, o, piú frequentemente, fra genitori e figli. A volte esse acquistano — in particolare negli anni '30 — una piú esplicita caratterizzazione sociale e riguardano il mondo della scuola e del lavoro, la disoccupazione, la sottomissione e il servilismo nei confronti dei superiori. Tali situazioni diventano rapidamente poco piú che pretesti per dar forma a sentimenti che sono il vero oggetto d'attenzione del regista. Sentimenti che coprono uno spettro molto ampio e riguardano — per fare solo alcuni esempi — il dolore

del distacco, la solitudine, la nostalgia, la vecchiaia, la morte, la ricerca dell'armonia, il senso di colpa, l'inutilità dei propri sforzi, la pietà filiale, la necessità di un volere che non è un volere per sé bensí un volere per l'altro, la delusione delle attese, la noia e le frustrazioni, la gelosia.

Questa ampia gamma di sentimenti umani finisce col venire ridotta a una sorta di consapevolezza, che i giapponesi chiamano *mono no aware*, e che potremmo interpretare come « la commozione estetica suscitata dalle cose del mondo ». Tale commozione è consapevolezza nella misura in cui riconosce e accetta da una parte l'esistente per quel che è e dall'altra ne coglie la dimensione effimera e transitoria. Ed è estetica perché riesce a trarre anche un sentimento di piacere dal dolore implicito in tale riconoscimento. Proprio questo *mono no aware* è il punto d'arrivo dei piú significativi personaggi del cinema di Ozu e di gran parte dei suoi film.

Il processo di riduzione verso forme via via piú essenziali — dalle situazioni ai sentimenti e dai sentimenti a una sorta di consapevolezza ultima — è realizzato attraverso un procedimento stilistico che sottopone l'universo dell'azione a un processo di "geometrizzazione" spaziale e "modularizzazione" temporale che ha come suo punto d'arrivo provvisorio una rappresentazione in forma stilizzata — secondo una pratica che è del resto comune a tutte le arti tradizionali del Giappone. Una stilizzazione che produce a sua volta effetti immediati, secondo un duplice movimento dal concreto all'astratto e dal particolare all'universale. Il modo in cui Ozu tratta gli elementi-base del discorso filmico — dall'inquadratura al montaggio, dal sonoro al colore, dall'articolazione narrativa alla recitazione — è governato da questo duplice movimento. Le inquadrature sono costruite attraverso l'uso quasi sistematico, almeno da un certo momento in poi, della macchina da presa bassa. Una posizione che, pur variando da film a film, è quasi sempre piú bassa di quel che ci si potrebbe attendere: una scelta che conferisce alle immagini una dimensione anomala sia per l'accentuazione di certe linee di fuga, sia per lo spazio preponderante occupato delle parti inferiori degli ambienti rappresentati, i quali, nel caso piú frequente, sono co-

stituite dai *tatami*, le stuoie di paglia che ricoprono i pavimenti delle case giapponesi. Per attenuare tale preponderanza Ozu ricorre a una serie di oggetti — tavolini bassi, bracieri, bollitori, cuscini, ecc. — che danno vita a linee orizzontali lungo la sezione inferiore dell'inquadratura.

Questo gioco di linee e superfici è ripreso nella parte alta dell'inquadratura da pannelli, strisce di legno, linee di congiunzione fra pareti e soffitto e cosí via. Talvolta, linee e superfici orizzontali occupano anche la parte centrale dell'inquadratura. Il gioco in orizzontale è poi riproposto anche in senso verticale, soprattutto attraverso gli *shoji* (scorrevoli composti da un'intelaiatura di legno quadrettata su cui è posta carta di riso) e i *fusuma* (semplici porte scorrevoli) parzialmente aperti che — insieme a personaggi in piedi, lampade appese alle finestre o al soffitto, bottiglie di birra e oggetti simili — segmentano in verticale lo spazio rappresentato. Ne conseguono immagini per cosí dire a scacchiera, dalla forte caratterizzazione geometrica esaltata anche da effetti di *frame* nel *frame* ottenuti attraverso la scelta di porre la macchina da presa non al centro dell'azione, ma in spazi adiacenti che — mettendo in campo gli *shōji* e i *fusuma*, siti tra una stanza e l'altra — li trasformano in vere e proprie quinte. A loro volta i personaggi disposti in questi ambienti assumono spesso posizioni simili (*sōjikei*) e si muovono in parallelo, contribuendo anch'essi
ed "eccessivamente" composte.

Gli stessi principi di geometrizzazione e stilizzazione dello spazio ricorrono nel montaggio. David Bordwell (*Ozu and the Poetics of Cinema*, pp. 89-102 e 125-30) indica assai bene le due caratteristiche principali dell'uso che ne fa Ozu. Anzitutto, il trattamento dello spazio a 360 gradi, ottenuto con una serie di stacchi giocati sempre su un'angolazione pari a 45 gradi o a un suo multiplo, che diventa una vera e propria ossessione geometrica. In particolare Ozu insiste su stacchi a 90 e a 180 gradi. Questi ultimi, che i giapponesi chiamano *donden*, determinano un improvviso rovesciamento della posizione dei personaggi sullo schermo, trasgredendo la "legge" dei raccordi di posizione — del resto Ozu ha sempre manifestato assoluta indifferenza anche nei confronti dei raccordi di sguardo e di direzione. L'altro tipico modo di usare il mon-

taggio è quello fondato sul procedimento per "dominanti e armonici". Sebbene, come avremo modo di vedere piú avanti, il principio preveda molte varianti, le sue due possibilità base possono essere cosí descritte: un oggetto che ha visivamente un ruolo dominante in una inquadratura sarà presente ancora nell'inquadratura successiva, ma come elemento subordinato rispetto a un altro; oppure l'elemento dominante continua a essere tale per una serie di inquadrature, accompagnato tuttavia da "armonici" di volta in volta diversi. È evidente come sia il trattamento dello spazio a 360 gradi e i suoi corollari, sia il montaggio per armonici e dominanti tendono a dare una rappresentazione fortemente stilizzata del profilmico.

Analizzando il montaggio è necessario introdurre due altre figure essenziali: gli inserti e le transizioni. Gli inserti di Ozu irrompono nel corso di una scena interrompendone per un attimo, piú o meno lungo, lo sviluppo temporale. Le transizioni invece sostituiscono le dissolvenze: sono transizioni in chiusura, in apertura o addirittura incrociate, a seconda che la serie di inquadrature che le compone si collochi alla fine, all'inizio o contemporaneamente all'apertura o alla chiusura di una scena. Talvolta possiamo trovare inserti-transizione, ovvero non una sola inquadratura, ma una serie di piani, che interrompe una scena senza tuttavia concluderla. Le inquadrature che dànno vita a inserti e transizioni sono sempre caratterizzate dall'assenza di azioni connesse con lo sviluppo della storia. Svolgono una funzione molteplice, come scopriremo nel corso del nostro lavoro. Qui basti dire che equivalgono a un momento attraverso cui il fluire degli eventi è come sospeso, vere e proprie pause temporali che invitano lo spettatore a una visione piú meditata, "sguardi altrove" dall'esplicita natura decontestualizzante. Tali inserti e transizioni sono, ancora una volta, un procedimento tipico della tradizione artistica giapponese, "spazi bianchi" analoghi a quelli propri della poesia *haiku*, della pittura *sumi-e*, della pratica dell'*ikebana*. Non a caso sono stati piú volte interpretati come il tangibile segno della presenza nel cinema di Ozu di quel concetto di *mu* (il vuoto) che tanta parte ha giocato in tutta l'arte Zen.

Ciò che abbiamo detto per la costruzione dell'inquadratura e per il montaggio vale anche per il sonoro e il colore. I suoni diegetici che

Ozu introduce nei film sono quasi sempre costituiti da un regolare e costante ritmo provocato dal canto delle cicale o dei grilli, dai telai di un opificio, dal motore di un treno o di un battello, dallo scrosciare della pioggia, dal martello di un artigiano, dal battito delle ore, dal tamburo di una cerimonia religiosa che accompagna la recitazione dei *sutra*. Suoni che, nella loro regolarità e nel modo in cui si succedono senza soluzione di continuità, conferiscono un carattere astratto a tutta l'azione. Allo stesso modo il colore irrompe, nell'ultimo cinema di Ozu, attraverso un gioco di punti e macchie, linee e superfici — in particolare di color rosso — che contrappuntano le situazioni e i sentimenti rappresentati proiettandoli in un universo esplicitamente fittizio.

Alla regola generale non si sottraggono neppure l'articolazione narrativa e i modi di recitazione. Il racconto di Ozu è intessuto di pause, ripetizioni, paralleli, variazioni, in un rapporto quasi sempre organico con la vicenda principale. La figura preferita è l'ellissi, segno di quella discrezione e di quel distacco con cui guarda alle cose della vita. I suoi personaggi si presentano molte volte come figure opache, prive di una dimensione psicologica che potrebbe renderli troppo concreti: non debbono essere infatti che pedine — ma quanta umanità in queste pedine — di un gioco piú ampio. Di qui anche una recitazione che "sottrae" piuttosto che "esprimere": i volti degli attori — raramente scrutati da indiscreti primi piani — appaiono quasi maschere impassibili, secondo un modello tipico di quella forma teatrale che è forse la quintessenza dell'arte giapponese: il teatro Nō. Sulla scena gli attori si comportano come ospiti o officianti di una cerimonia, sapendo che le loro buone maniere saranno rispettate da un'istanza narrante che conosce tutte le regole del gioco.

Una questione di stile, dunque. Ma di uno stile che è tutt'uno con ciò che rappresenta, che sa esprimere ogni situazione e ogni sentimento messo in scena in modo da coglierne l'essenza. Il regista che è sempre stato considerato « il piú giapponese fra i registi giapponesi » è proprio colui che, immersosi fino in fondo nelle tradizioni della propria cultura, è ancor oggi in grado, attraverso i suoi film, di far vivere anche a noi occidentali l'emozione della verità.

Ozu, la vita e la geometria dei film

Ozu Yasujirō nasce il 12 dicembre 1903 a Tokyo, nel vecchio quartiere di Fukugawa: un'area popolare — la cosiddetta *shitamachi (downtown)* — piena di piccole botteghe artigiane, mercatini, teatri modesti, affollati punti di ristoro per un pasto veloce o per una comoda sosta serale, innaffiata di abbondante *sakè*. Nel 1913 si trasferisce con la madre a Matsusaka, città commerciale nella prefettura di Mie, a una ventina di chilometri dall'Ise Jingū, il piú venerato fra i templi shintoisti del paese. Il padre, proprietario di una piccola fabbrica di fertilizzanti e un tempo appartenente a una ricca casata originaria di Matsusaka, era rimasto a Tokyo per ragioni di lavoro, desiderando tuttavia che i figli crescessero in un ambiente piú tradizionale di quello cosmopolita della grande città. Yasujirō, il fratello maggiore e due sorelle piú giovani sono cosí interamente affidati alle cure della madre, con la quale il futuro regista vivrà, senza mai sposarsi, sino alla morte di lei, avvenuta nel febbraio 1962.

Studente mediocre e indisciplinato, espulso addirittura dal dormitorio della scuola, Ozu non supera nel 1921 l'esame di ammissione presso un istituto commerciale di Kobe, già frequentato dal fratello maggiore. Dirà di aver mancato volontariamente quell'esame, perché, se fosse entrato in quella scuola, non avrebbe piú potuto continuare ad andare al cinema. Recandosi talvolta in treno sino a Nagoya e marinando le lezioni, Ozu passa gran parte del tempo libero divorando uno dopo l'altro i film americani. Dopo il fallito esame presso l'istituto commerciale di Kōbe, trova lavoro come supplente nella scuola elementare di Miyanomae, una piccola località nelle vicinanze di Matsusaka. È tuttavia un'esperienza di breve durata. Nel 1923 il padre richiama tutta la famiglia a Tokyo, non senza aver prima saldato i debiti che il figlio aveva contratto nelle osterie di Miyanomae.

Nella capitale, dopo aver frequentato qualche corso all'Università

Waseda, Ozu è presentato, da uno zio che conosce la sua passione per il cinema, a un dirigente della Shōchiku, una casa di produzione sorta nel 1920. Proprio in quegli anni la Shōchiku si era riorganizzata adottando modelli europei e hollywoodiani, immersi tuttavia in una dimensione di collettività e paternalismo tipica di tutte le società giapponesi. Sta di fatto che nell'agosto del 1923, poco prima del grande terremoto, il giovane Ozu entra negli studi di Kamata della Shōchiku, in veste di assistente operatore: ha l'incarico di spostare la macchina da presa e di caricare gli *chassis*, come terzo assistente di Sakai Hiroshi, che lavora per il regista Ushihara Kiyohiko. In questi anni di tirocinio stringe amicizia con altri giovani assistenti come Shimizu Hiroshi e Gosho Heinosuke, con sceneggiatori come Noda Kōgo e direttori della fotografia come Mohara Hideo, con cui avrà un lungo e fondamentale rapporto di collaborazione. Tre anni dopo chiede al regista Ōkubo Tadamoto di diventare suo assistente. Il desiderio è subito esaudito. Ōkubo era uno specialista di *nansensu-mono*, film costruiti su una serie di gag sostenuti da un debole intrigo. Al giovane assistente (ha 23 anni) tocca il compito di scrivere tali gag: un'esperienza che sarà utile per il lavoro successivo. In quello stesso periodo Ozu lascia la casa del padre, e prende alloggio presso gli studi Kamata con altri giovani assistenti registi e cameramen come Saitō Torajirō, Sasaki Keisuke, Hamamura Yoshiyasu (destinato a diventare il suo montatore) e Shimizu Hiroshi. Di tanto in tanto si univa al gruppo anche Naruse Mikio.

Nel corso della collaborazione ai film di Ōkubo, Ozu scrive anche una sceneggiatura, *Kawaraban Kachikachiya*, un dramma storico che sarà piú tardi rivisto da Arata Masao e girato da Inoue Kintarō. Nell'agosto del 1927, dopo un incontro con Kido Shirō, direttore degli studi Kamata, Ozu è assegnato alla sezione *jidaigeki* (film storici) — alla Shōchiku la considerano meno importante di quella *gendaigeki* (film a soggetto contemporaneo) — e assume la regia di *Zange no yaiba* (*La spada della penitenza*), un film sceneggiato da Noda Kōgo. Poco prima della fine delle riprese, Ozu è richiamato alle armi (una prima chiamata l'aveva ricevuta nel 1924). Il film è completato da Saitō Torajirō ed esce nelle sale il 14 Ottobre 1927, quando Ozu sta per essere congedato.

È l'unico *jidaigeki* del regista. Definito da Sato Tadao un *Edo dorobō monogatari* (*Racconto di ladri dell'antica Tokyo*), è un melodramma, andato perduto come buona parte dei film muti del regista. Racconta la storia di due fratelli e dei loro inutili tentativi di redenzione. Il soggetto è ispirato a *Kick-In* (George Fitzmaurice, 1923), ma un critico dell'epoca, Uchida Kisao, vi nota anche l'influenza dei *Miserabili* e di umori e passaggi tipici di molto cinema d'oltreoceano. (« Kinema Junpō », n. 280, 1927). Un altro critico, Sugiyama Shizuo, sulle pagine del quotidiano « Asahi » loda il film per l'elegante fusione di atmosfere tenebrose e puri sentimenti, e per il brillante uso del montaggio alternato (citato in « Kinema Junpō », febbraio 1964).

La spada della penitenza rappresenta dunque l'inizio della carriera cinematografica di Ozu. Una carriera che lo porterà fra il 1928 e il 1962 a girare ben 54 film, di cui 19 tra il 1927 e il 1930. Il primo periodo culmina con il riconoscimento critico ottenuto da *Signorina* (1930), terzo nella classifica annuale dei dieci migliori film giapponesi redatta dalla rivista « Kinema Junpō ». Le caratteristiche fondamentali di questa fase — che ritroviamo in parte anche nel corso degli anni '30 — sono essenzialmente due: lo stretto rapporto instaurato con alcuni generi dominanti la produzione giapponese dell'epoca e l'evidente influenza esercitata dai modelli americani. È chiara comunque, già ora, una forte tendenza verso forme di scrittura originali.

I generi del cinema giapponese che Ozu attraversa qui con maggiore insistenza, e che spesso coesistono in uno stesso film, sono il *gakuseimono* (i film di studenti), *l'ero-guro-nansensu* (i film erotico-grotteschi-*nonsense)*, i *sararīmen eiga* (i film sugli impiegati), la commedia, il melodramma criminale, lo *shomingeki* (film sulla piccola borghesia e i suoi drammi familiari) e la commedia sociale. Inoltre, Ozu dimostra già una notevole padronanza nell'uso delle convenzioni tipiche del cinema americano, sia sul piano narrativo che su quello linguistico. Rispetto ai film giapponesi dell'epoca, quelli di Ozu manifestano infatti una maggior compattezza, un'intelligente uso di motivi che legano fra loro le diverse parti, l'abile ricorso, quando necessario, a effetti di suspense, di rovesciamento delle attese e, di tanto in tanto, anche a sfacciati

happy end. Ma la buona padronanza dei codici del cinema americano è particolarmente visibile nell'impiego di figure canoniche come il campo/controcampo, i raccordi di sguardo e d'azione, il montaggio alternato, gli inserti, le soggettive e i movimenti di macchina in funzione drammatica. Tuttavia, a poco a poco il regista rivela anche una certa tendenza sia ad accentuare, enfatizzare e moltiplicare l'uso di tali codici, secondo un'abitudine assai diffusa nel cinema giapponese dell'epoca, sia a personalizzarli con una ricerca originale nella direzione di una maggiore sobrietà espressiva.

L'attenzione ai moduli americani nasce dall'amore che Ozu ha sempre manifestato nei confronti di quel cinema. Amore che assume una palese connotazione cinefilica nell'incredibile numero di manifesti di film statunitensi che costella i suoi film degli anni '20 e '30. Del resto non si può dimenticare che molti soggetti sono ricavati, piú o meno esplicitamente, da film americani come il già citato *Kick-In*, o come *Ladies of the Mob* (William Wellman, 1928), *The Champ* (King Vidor, 1931), *The Barker* (George Fitzmaurice, 1929) per non menzionare che i piú noti. Anche i film d'ambientazione studentesca nascono sull'onda del successo dei film di college alla fine del muto, come *The Quarterback* e *The Campus Flirt* (Paramount), la serie *The Collegians* (Universal) e *Brown of Harvard* (MGM). Talvolta, almeno a leggere certe recensioni dell'epoca, il regista eccedeva nel ricalco, come nel caso di *Una moglie smarrita* (1928) di cui il critico Kitagawa Fuhiko scrive che « l'imitazione della recitazione di Chaplin supera la soglia del cattivo gusto » (« Kinema Junpō », 2 luglio 1928).

Le influenze piú forti che il cinema americano esercita su Ozu sono quelle dello *slapstick* e della commedia, in particolare attraverso Keaton, Lloyd (soprattutto quello di *The Freshman*), Chaplin e Lubitsch. Dai primi tre il regista mutuerà numerosi dei suoi straordinari *gag*, e da Lubitsch ricaverà il gusto dell'ironia sottile, dell'osservazione distaccata, della narrazione indiretta e della leggerezza del tocco, tanto che se Lubitsch è ricordato come « il regista delle porte », Ozu potrebbe essere definito come « il regista degli *shoji* », che altro non sono che le porte scorrevoli delle case giapponesi. Film come *Signorina* (1930), *La signora e la barba* (1931) e *La ragazza che cosa ha dimenticato?* (1937) rivelano tracce

di un amore che Ozu stesso ha piú volte apertamente dichiarato. Come non ricordare, d'altronde, la lunga sequenza di *If I Had a Million* che il regista cita esplicitamente in *Una donna di Tokyo* (1930). Il critico Yamamoto Kikuo, autore di un ampio studio sulla influenza esercitata dal cinema americano ed europeo su quello giapponese, ipotizza addirittura che la stessa camera bassa di Ozu, pur essendo debitrice dell'estetica tradizionale, debba qualcosa allo sguardo cinematografico di Lubitsch (*Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō*, p. 640). Sempre Yamamoto sottolinea tuttavia che la consonanza fra Ozu e il cinema americano rientra nel piú generale processo di occidentalizzazione e di "modernismo" a ogni costo che si stava diffondendo in Giappone. Non è escluso che i comportamenti sfrenatamente occidentalizzanti di molti personaggi di Ozu — dai *gangster* alle *moga* (contrazione di *modern girl*) sino agli studenti che indossano occhialini rotondi chiamati *rōido* (da Lloyd) — svolgano una funzione ironica nei confronti di questa corsa all'Occidente.

Tutti i film che Ozu ha girato nel 1929 sono andati persi. Si tratta per lo piú di commedie *nansensu* ambientate nel mondo studentesco o imperniate su problemi coniugali, con una certa insistenza sulle difficoltà economiche (usate come pretesti per la costruzione dei gag). Gli ultimi due, *Hikkoshi fūfu* (*Una coppia in movimento*) e *Nikutaibi* (*Un bel fisico*), sembrano già rappresentare un primo passo verso quello *shomingeki* e quella visione tragicomica della vita, che saranno proprie dell'Ozu a venire.

Dai generi all'autonomia espressiva

Wakaki hi (*Giorni di gioventú*, 1929) è il primo film del regista che oggi sia possibile vedere. Vi scopriamo un Ozu che si discosta nettamente dall'immagine tradizionale del « piú giapponese di tutti i cineasti » con la quale siamo soliti confrontarci, e che rivela invece il suo stretto legame col cinema hollywoodiano. Tuttavia, non mancano significative prefigurazioni della futura evoluzione del suo stile, che si affrancherà sempre meglio da una sudditanza sostanzialmente estranea al suo modo piú autentico di intendere il cinema.

Watanabe, giovane studente, ha escogitato lo stratagemma di affittare la stanza in cui vive col fine di incontrare e corteggiare le ragazze che rispondono alla sua offerta. Cosí, conosciuta Chieko, le cede la stanza e trova provvisoria sistemazione presso l'abitazione di Yamamoto, uno studente innamorato pure lui di Chieko. Dopo aver sostenuto gli esami, i due decidono di andare a sciare in montagna dove potranno ritrovare Chieko.

Per la conquista della ragazza ogni colpo è ammesso, ma la lotta è vana: Chieko è già stata promessa a un loro compagno. Ai due non resta allora che rientrare mestamente a Tokyo. Sul treno incontrano il loro professore che gli comunica i risultati dell'esame: bocciati! Giunti a casa, Watanabe promette a Yamamoto che lo aiuterà a trovare una ragazza col metodo dell' "affittasi una stanza".

Giorni di gioventú è un buon esempio di *gakusei-mono* (film di studenti), uno dei tanti sottogeneri che attraversano il cinema giapponese alla fine degli anni '20. Si tratta perlopiú di commedie *ero-guro-nansensu* (erotiche-grottesche-*non sense*), dall'esile trama narrativa, costruite su un veloce succedersi di gag, che Ozu ha imparato a scrivere e filmare durante l'apprendistato con Ōkubo Tadamoto. La vita studentesca è al centro della vicenda: il terrore degli esami, i rapporti tra i sessi, il contrasto tra i professori e l'atmosfera goliardica. Ma qui, pur nel quadro del genere, il segno di Ozu è già evidente, come dimostrano una maggiore attenzione ai personaggi e atmosfere dai toni piú sfumati, secondo un processo simile a quello avvenuto in America col passaggio dalle *slapstick* di Sennett ai film di Chaplin e Keaton. Ed è proprio nei confronti di Chaplin e Keaton — a parte Lloyd e Lubitsch — che il film ha molti debiti, come rivelano i numerosi gag .

Durante il suo primo incontro con Chieko, Yamamoto appoggia inavvertitamente la mano sinistra su un palo appena dipinto con una vernice scura. Accortosene, nasconde all'arrivo della ragazza la mano "incriminata" dietro la schiena. Un passante raccoglie un guanto per terra e, scambiando la mano sporca di Yamamoto per una mano guantata, tenta inutilmente di porgere al giovane il guanto che suppone questi abbia perduto. Possiamo immaginare l'imbarazzo del protagonista. Nella scena successiva lo troviamo seduto con Chieko in un bar. Dapprima tocca con la mano una tazza da tè bianca, sporcandola vistosamente,

poi è costretto a far miracoli quando lei lo invita a dipanare una matassa di lana, infine si sporca la guancia di nero ed è obbligato a conversare di profilo. Ancora piú evidente la presenza di modelli dello *slapstick* hollywoodiano nella scena in cui Yamamoto rincorre vanamente un paio di sci che se ne vanno lungo un pendio. Ogni qualvolta sembrano fermarsi e Yamamoto sul punto di agguantarli, finiscono col riprendere misteriosamente la corsa. Legato invece all'aspetto *ero* (erotico) del film, almeno nell'accezione che i giapponesi davano a tale definizione, è un altro gag, in cui lo spregiudicato Watanabe spazza via con la mano un po' di neve dal sedere di Chieko, sotto gli occhi allibiti dell'amico.

L'influenza americana non si limita ai gag. Non si può infatti tralasciare la presenza ripetuta, prima nella stanza di Watanabe, e poi in quella di Yamamoto, del manifesto di *Seventh Heaven* (Frank Borzage, 1927), che — primo di una lunge serie di citazioni e omaggi che attraverseranno il cinema di Ozu — gioca anche una funzione narrativa. Quando Watanabe non trova il denaro necessario per andare a sciare, sarà proprio il manifesto dietro le sue spalle a dargli la giusta ispirazione: raccogliere i suoi libri e precipitarsi fuori dalla porta gridando: « Vado al Settimo Cielo ». La scena successiva lo vedrà davanti a un banco dei pegni dal nome « Settimo Cielo ». Quanto alla presenza di modelli narrativi e linguistici hollywoodiani, si può citare l'esempio dei motivi che "rinforzano" la struttura (si vedano le calze che Chieko prepara per Yamamoto, di cui Watanabe si impossessa e che finiranno piú avanti con l'essere gettate fuori dal finestrino del treno). E inoltre: l'affermarsi di una narrazione di tipo onnisciente (noi sappiamo prima dei due giovani che entrambi corteggiano la stessa ragazza), l'uso del montaggio alternato (la scena in cui Yamamoto cerca di rialzarsi dagli sci mentre Watanabe chiacchiera tranquillamente con Chieko), i dettagli (un paio di brevi scene sono interamente affidate a piani ravvicinati) e, infine, le soggettive (in particolare quella del povero Yamamoto che, a terra, in mezzo alla pista innevata, si vede sfrecciare intorno gli altri sciatori, con tanto di spruzzi di neve sull'obiettivo).

Lo stretto rapporto col cinema americano e la padronanza dei suoi codici rappresentano, tuttavia, solo una faccia di *Giorni di gioventú*. Il

film rivela anche il tentativo, piú o meno consapevole, di muoversi verso nuovi modelli espressivi. Un primo e palese esempio è costituito dal ritorno, in tre diversi momenti, di una serie di inquadrature delle ciminiere vicine alla stanza di Yamamoto, che sembrano anticipare quegli inserti costruiti su un elemento del paesaggio urbano assai cari all'Ozu degli anni '50. Per ora queste immagini sono legate allo sguardo dei personaggi, quindi ancora prive di un'autonomia narrativa. Ma il gioco di ripetizioni e variazioni di tali inquadrature già anticipa certi caratteri dell'Ozu della maturità. Lo stesso può dirsi per l'uso di inquadrature articolate in profondità, come nelle scene dell'albergo in montagna (le ansie amorose dei due protagonisti, in primo piano, sono contrapposte alla baldoria degli studenti sullo sfondo), per il montaggio che procede per spazi contigui e per la posizione bassa della camera (particolarmente evidente nella scena dello sconsolato Watanabe seduto — come molti futuri personaggi di Ozu — nella stanza comune dell'albergo dopo aver scoperto che la sua Chieko è ormai promessa a un altro).

Purtroppo sono stati conservati solo dieci minuti di *Daigaku wa deta keredo* (*Mi sono laureato, ma...*, 1929). Frammenti certo insufficienti per un'accurata analisi del film, ma non inutili, accoppiati alle recensioni dell'epoca e alla sceneggiatura originale, per ricostruirne un immagine relativamente precisa. Il titolo, che nasce da un'espressione in voga negli anni '20, rinvia esplicitamente a uno dei temi del film: la disoccupazione giovanile.

Il neolaureato Minoru si rivolge a una ditta in cerca di primo impiego. Rifiuta tuttavia una proposta, quella di essere assunto come *receptionist*, considerandola inadeguata ai suoi titoli di studio. Rientrato a casa trova la madre e la fidanzata, Machiko, venute a fargli visita dalla campagna. Per non deluderle, Minoru racconta di aver appena trovato lavoro. Mentre le due donne visitano Tokyo, il giovane trascorre il tempo giocando a palla con alcuni bambini.

Dopo il matrimonio e il ritorno della madre in campagna, il protagonista confessa la verità a Machiko. Per la giovane coppia iniziano momenti difficili. Un giorno, recatosi in un bar assieme a un amico, Minoru scopre che Machiko vi lavora, intrattenendo i clienti. Dopo un litigio con la donna e una successiva riappacificazione, il giovane decide di accettare l'offerta di

lavoro precedentemente rifiutata. Il capo del personale, colpito dalla prova di carattere del giovane, gli offre una posizione migliore.

Rispetto a *Giorni di gioventú*, *Mi sono laureato, ma...* segna il passaggio, ancora parziale e provvisorio, dai territori del *nansensu* a quelli della commedia sociale. Il tema della disoccupazione è ricorrente nel cinema di Ozu dell'anteguerra, come testimoniano il precedente *Un bel fisico* e i successivi *La vita di un impiegato* (1929), *Sono stato bocciato, ma...* (1930), *Il coro di Tokyo* (1931) e *Una locanda di Tokyo* (1935). Il film toccava un tasto dolente del Giappone nella seconda metà degli anni '20, quando a malapena un terzo dei neolaureati trovava lavoro, e spesso a forare i biglietti nelle innumerevoli stazioni della città. Ma si trattava pur sempre di una commedia, caratterizzata da una leggerezza di tocco di chiara ispirazione lubitschiana e da numerose situazioni comiche. Prima dell'ingresso di Minoru nella ditta, la macchina da presa "stana" due giovani impiegati che leggono fumetti e che poi si fingono indaffarati all'arrivo del protagonista. Per confessare a Machiko la sua condizione di disoccupato, Minoru si serve della copertina della rivista « Sunday Mainichi » (Ogni giorno domenica), dicendole: « Per me tutti i giorni sono cosí ».

Anche qui appaiono i segni del "modernismo" e della passione per il cinema americano, come testimoniano il manifesto di un film di Harold Lloyd (*Speedy*) e lo stendardo di un'università americana, affissi nella stanza di Minoru. Il carattere compatto della struttura — analogo, come nota Bordwell (*Ozu and the Poetics of Cinema*, p. 193), a quello di *Giorni di gioventú* —, l'uso di motivi visivi che legano fra loro le parti dell'opera e l'appiccicaticcio lieto fine, che Sato può definire « assurdo » anche solo in base a una semplice lettura della sceneggiatura (*Ozu Yasujirō no geijutsu*, vol. I, p. 172), rappresentano gli indiscutibili segni di un cinema debitore dei modelli hollywoodiani. A proposito del finale, il critico Okamura Akira scrive che bruscamente contraddice quel realismo sociale cui il resto dell'opera si ispira (« Kinema Junpō », n. 344, 1929). Non mancano, tuttavia, momenti che anticipano l'Ozu piú personale degli anni successivi: la visita della madre e le difficoltà

economiche del protagonista torneranno in *Figlio unico* (1936); la scena in cui, sotto una pioggia torrenziale, Minoru esce di casa deciso a trovare lavoro, si chiude con un lungo piano della preoccupata Machiko, immagine di un personaggio immerso nei suoi pensieri che diverrà un momento chiave dell'Ozu della maturità.

Ritrovato miracolosamente da un collezionista privato nell'estate del '90, *Tokkan kozō* (*Un bambino che non si ferma mai*, 1929) è uno dei piú curiosi esempi di *nansensu mono* realizzati da Ozu. Almeno, a giudicare dai 37 minuti visionabili.

Il piccolo Senbō è rapito da un malvivente, Bunkichi, che lo attira grazie alla sua abilità nel far boccacce. Lungo la strada, Bunkichi è costretto, per tener buono lo scatenato Senbō, a riempirlo di dolci e giocattoli. Mentre sono seduti su una panchina Senbō strappa all'uomo i suoi baffi finti. Un poliziotto li guarda sospettoso.

Condotto nel covo dei malviventi, il ragazzino prende di mira il capo della banda: con una pistola giocattolo gli spara una ventosa nel bel mezzo della testa calva e poi, con una ad acqua, lo innaffia di sakè. Non contento lo costringe a fare l'imitazione di un ippopotamo e a bere e mangiare oltre misura. Esasperato il boss chiede a Bunkichi di liberarsi del bambino.

In strada i tentativi dell'uomo falliscono uno dopo l'altro. Il piccolo Senbō sembra non volersi piú separare dall'amico che lo ha riempito di doni. Come se ciò non bastasse, Bunkichi corre anche qualche pericolo, quando, davanti a un poliziotto, Senbō gli si rivolge chiamandolo "Signor rapinatore". Alla fine l'uomo riporta il bambino nel luogo dove l'aveva rapito e lo "consegna" ai suoi amici con cui stava giocando a nascondino. I bambini circondano Senbō, guardando ammirati i suoi giocattoli, mentre Bunkichi tenta la fuga. Vedendolo allontanarsi, Senbō grida agli altri bambini « Se seguite quell'uomo vi riempirà di doni ».

Scritto in una notte e girato in tre o quattro giorni, *Un bambino che non si ferma mai* è un susseguirsi di gag esilaranti che derivano tanto dalla lezione dello *slapstick* americano quanto dal lungo tirocinio di Ozu col regista Ōkubo Tadamoto. L'immagine del poliziotto che si avvicina ai due, seduti sulla panchina, sembra rubata da un film di Chaplin. Le boccacce di Bunkichi le ritroveremo pari pari nella scena

del filmino di *Sono nato, ma...* (l'attore, Saitō Tatsuo, è lo stesso nei due film). Cosí, il momento in cui l'uomo è sorpreso, mentre fa l'imitazione di una lumaca, dall'arrivo di una ragazza che trattiene a stento il riso, ricorda un'analoga scena del successivo *Una locanda di Tokyo.* Il lungo episodio nel covo dei rapinatori, infine, è interamente affidato all'uso della camera bassa. Aoki Tomio, il giovane protagonista della storia, ritornerà in molti altri film di Ozu degli anni '30. Ma la frenesia rivelata in questa interpretazione farà sí che d'ora in poi ritroveremo l'attore nei titoli di testa col nome d'arte di «Tokkan Kozō». Infine, dietro la firma di Chuji Nozu, autore del soggetto del film, si nascondono Ikeda Tadao, Ōkubo Tadamoto, Noda Kōgo e lo stesso Ozu.

Gli altri film girati nel 1929, di cui (a tutt'oggi) non esistono copie, sono *Takara no yama* (*Il tesoro della montagna*), *Wasei kenka tomodachi* (*Rissa tra amici in stile giapponese*) e *Kaishain seikatsu* (*La vita di un impiegato*). Il piú significativo sembra quest'ultimo. È la storia di un uomo, improvvisamente licenziato, che decide — come accadeva in *Mi sono laureato, ma...* —, di tenere la cosa segreta alla moglie. Primo dei tanti dedicati al grigiore della vita degli impiegati, il film rappresenta un ulteriore passo verso quell'universo dello *shomingeki* che diverrà il vero e proprio regno di Ozu.

L'anno successivo vede la nascita di ben sette film. Il primo di questi, andato perso, è *Kekkongaku nyūmon* (*Introduzione al matrimonio*). Imperniata sull'incontro di due coppie dell'alta borghesia, la storia è condotta secondo i modi della commedia, con un esplicito omaggio al Lubitsch di *The Marriage Circle* (1924). Da un soggetto di Shimizu Hiroshi, che diventerà uno dei maggiori registi giapponesi degli anni '30, nasce invece *Hogaraka ni ayume* (*Passeggiate allegramente!*, 1930), film che testimonia ulteriormente lo stretto rapporto di Ozu, regista Shōchiku, con la cultura popolare dei suoi tempi.

Alla fine degli anni '20, fra le tante conseguenze della "modernizzazione" del paese, si era diffusa la figura del piccolo gangster di strada, che vestiva e assumeva atteggiamenti all'americana, beveva whisky e frequentava i locali dove si faceva jazz. Si trattava, in sostanza di un "aggiornamento" della popolare figura dello *yakuza.* Una figura che si era

affermata — sia nella realtà che nell'immaginario — grazie al ruolo non secondario giocato, oltre che dal cinema americano, dalla cultura popolare autoctona, in particolare da una serie di opere letterarie e cinematografiche per lo piú ambientate nel quartiere di Asakusa: oggi possiamo ricordare almeno *Asakusa kurenaidan* (*La gang scarlatta di Asakusa*, 1929-1930) di Kawabata Yasunari. *Passeggiate allegramente!* è il contributo di Ozu a tale voga.

Kenji e suo fratello Senko fanno parte di una piccola banda di malviventi, insieme a Chieko, la ragazza di Kenji, e Gunpei. Davanti a una gioielleria, Kenji vede una giovane che ha appena acquistato un oggetto prezioso. Si tratta di Yasue, una modesta dattilografa, che si è recata in quella gioielleria per ordine del suo boss, Ono. Nella stessa ditta di Yasue lavora anche Chieko. Qualche giorno dopo Kenji incontra casualmente Yasue e i due trascorrono un po' di tempo insieme decidendo di vedersi ancora.

Chieko, gelosa, racconta a Yasue che Kenji è un malvivente e le dà un appuntamento in una stanza d'albergo dove in realtà dovrà essere sedotta dal boss Ono, che da tempo la desidera. Kenji, che ha deciso di cambiar vita, scopre la verità e giunge appena in tempo per salvare Yasue. La donna tuttavia, ancora sconvolta dalla rivelazione di Chieko, se ne fugge da sola.

Kenji trova lavoro come lavavetri e Senko, anche lui redentosi, come autista. Ma Chieko e Gunpei cercano ancora di trascinarli dalla loro parte e dopo una violenta lite, a cui casualmente assiste anche Yasue, lo denunciano alla polizia per i suoi passati misfatti. Kenji viene arrestato insieme al fratello. Yasue lo aspetterà. Usciti di prigione i due giovani saranno accolti festosamente dalla donna e dalla sua famiglia.

Un semplice sguardo alla trama basta a individuare temi e situazioni già presenti nel *jidaigeki La spada della penitenza.* Per entrambi si può parlare di melodramma sociale, come mostra la presenza degli archetipi della redenzione difficile, dell'amore che può salvar l'anima, del legame fraterno ecc. Come *La spada della penitenza*, anche *Passeggiate allegramente!* deve molto al cinema americano, in particolare al gangster film. Notava un critico dell'epoca che il film « traspone nel cinema giapponese personaggi che sono un'imitazione dei gangster dell'East Side, tuttavia con una naturalezza sinora mai vista » (Okamura Akira, « Kinema Junpō »,

n. 360, 1930). Lo stesso critico lodava poi la rappresentazione di alcuni luoghi, come il covo-ufficio dei gangster, la « lucidità della cinecamera », i numerosi movimenti di macchina, il ricorso a un « tempo lento » e l'abilità degli attori non protagonisti, che comunicano « un vivace sentimento di freschezza ». I debiti verso il cinema americano in generale, e verso certi film in particolare — *Underworld* (Joseph von Sternberg, 1927) — sono filtrati non solo attraverso la cultura popolare giapponese dell'epoca, ma anche da certi riferimenti all'*Opera da tre soldi*, al tempo assai popolare in Giappone, come testimonia anche il romanzo *Nihon sanmon opera* (*L'opera da tre soldi giapponese*, 1934), di Takeda Rintaro.

Ozu cita il cinema e la cultura americana in forme molteplici: dai poster cinematografici (*Our Dancing Daughters*, 1928 e *Rough House Rosie*, 1927), ai graffiti in inglese sulle pareti dell'appartamento di Kenji, agli atteggiamenti, ai vestiti, alle abitudini — tutti in forma piú o meno parodistica — propri dei membri della gang del protagonista. Vi è poi il ricorso a forme narrative tipiche, come ad esempio il suspense (nella seconda parte della scena iniziale, un malvivente sembra seguire minaccioso un giovane elegante: lo spettatore non sa ancora che si tratta invece dei fratelli Senko e Kenji, in realtà complici del piano da loro stessi ordito). E non manca la classica opposizione fra la donna buona — Yasue, sempre in kimono — e la donna cattiva — Chieko, la *moga* (*modern girl*) in abiti occidentali e con il taglio dei capelli alla Louise Brooks. Anche certe forme di rovesciamento delle attese appartengono a modelli di rappresentazione piuttosto consueti. Alla vista della macchina elegante, da cui scende Yasue per entrare nella gioielleria, Senko afferma: « Un giorno guiderò una macchina cosí ». Piú tardi lo vedremo infatti al volante di un'auto simile, ma scopriremo che ne è semplicemente l'autista.

Su un piano piú strettamente filmico va sottolineato il frequente uso del controluce, esemplato sui modelli d'oltreoceano. E inoltre, il ricorso a efficaci esempi di montaggio in continuità e di raccordi di sguardo, nonché un abile gioco di rapporti fra personaggi ed elementi scenografici, alcuni dalle implicazioni evidenti (Chieko a fianco di un manifesto che

riproduce una donna che boxa), altri invece dalle caratteristiche piú formali (Yasue, vista di profilo, con le linee che sembrano volersi sovrapporre a quelle del disegno di una donna, anch'essa di profilo, tracciato sul muro alle sue spalle).

Accanto a molto "americanismo", tematico e linguistico, si manifesta anche la volontà "sperimentale" di Ozu, che il regista del resto condivide con il cinema giapponese coevo. Già la prima inquadratura del film, costruita su un movimento di macchina assai singolare, ne è un segno palese. Si parte dal dettaglio del cofano di un'elegante macchina in sosta. Un lungo carrello indietro, sino a un campo lungo, rivela, in prospettiva, una fila di auto posteggiate e guardate a vista dai rispettivi autisti. Dopo qualche istante un uomo irrompe in campo da dietro la macchina da presa allontanandosi di corsa verso lo sfondo. Ancora qualche attimo di pausa ed ecco sopraggiungere il gruppo degli inseguitori. Nell'esaminare questo piano, Bordwell (*Ozu and the Poetics of Cinema*, pp. 198-200) ne individua tre diverse finalità: l'autovettura sarà un importante motivo del film; Senko, l'uomo in fuga, diverrà nel corso della vicenda un autista; infine, l'allargamento di campo frastorna le attese dello spettatore, facendogli presumere che l'azione principale si svolgerà sullo sfondo, per poi rovesciarle attraverso l'ingresso in campo "da dietro" dei personaggi dell'azione. Alla precisa lettura di Bordwell va tuttavia aggiunta una considerazione. Quell'incipit non rappresenta un momento isolato nel film. Alcune scene nel covo dei banditi sono introdotte da un movimento di macchina indietro, partendo da un poster o da attrezzi ginnici: strutturalmente è lo stesso movimento del piano di apertura. È già, almeno in parte, quel sistema formale di ripetizioni con varianti che modella il rappresentato e lo subordina a un'esplicita volontà di rappresentazione quasi geometrica, caratteristico dell'Ozu della maturità.

Altre prefigurazioni del sistema Ozu si possono trovare nel ricorso, ancora moderato, a inquadrature dal basso (Senko ripreso al di qua e al di sotto di un vagone ferroviario che crea un effetto di mascherino), a inserti (sulle navi nel corso della perquisizione di Senko) e a transizioni (in particolare, gli elementi — la caffettiera, la giacca sulla sedia,

i petali dei fiori, le mollette e gli indumenti stesi ad asciugare, le tende mosse dal vento — che chiudono con discrezione la storia aprendo nel contempo sull'ipotetico futuro coniugal-domestico di Yasue e Kenji). Una funzione importante è sostenuta anche dai *sōjikei* (figure simili) e dai movimenti all'unisono. Qualche esempio, fra i molti possibili: due gangster entrano in un locale, l'uno dietro l'altro, muovendosi perfettamente nello stesso modo. Senko e Kenji, vedendoli, li imitano. Su un ascensore Chieko sta convincendo Ono a sedurre Yasue: dettaglio dei piedi dei due che battono simultaneamente per terra. Kenji e Senko sono soli nel loro appartamento e discutono la decisione di Kenji di iniziare una nuova vita. Kenji si distende sul letto e Senko lo imita, cosí come di nuovo fa quando Kenji si mette a sedere. È evidente che tale gioco di movimenti paralleli si muove lungo due direzioni: da una parte c'è un intento parodistico, nelle scene dei gangster, dall'altra la volontà di esprimere una comunanza di sentimenti in quelle dei due fratelli.

Un sorprendente effetto di parallelismo fra scene è quello che apre e chiude la prima giornata lavorativa di Yasue dopo il licenziamento dalla ditta di Ono e Chieko. L'inizio e la fine della giornata di lavoro sono rappresentate da due sequenze, giocate sulla parziale ripetizione di determinate inquadrature, che ricordano da vicino certe "sinfonie metropolitane" tipiche dell'avanguardia europea (Ruttmann, Vertov, Vigo): imposte e persiane che si aprono o si chiudono, passi di gente sui marciapiedi, uomini e donne che entrano ed escono dagli uffici, cappelli appesi e poi ripresi dall'appendiabiti, i passi dei ritardatari, i panni delle macchine da scrivere tolti contemporaneamente dalle dattilografe ecc. Il carattere quasi autonomo di questa doppia sequenza, che nell'uso di certe metonimie è già tipico del regista (come lo è anche l'osservazione minuta della vita d'ufficio), rivela un'aperta contraddizione con quel principio di economia e funzionalità narrativa verso cui tendeva il cinema classico, e che invece Ozu comincia a rifiutare — non certo il solo fra i registi giapponesi — preferendogli il gioco delle pause e delle digressioni.

Passeggiate allegramente!, dunque, è già una tappa fondamentale nell'evoluzione dello stile di Ozu.

Rakudai wa shita keredo (*Sono stato bocciato, ma...*, 1930) abban-

dona la tensione verso il sociale di *Mi sono laureato, ma...*, per tornare alla spensieratezza, pur venata da una certa malinconia, di *Giorni di gioventú*. L'idea che esser bocciati sia quasi meglio che ottenere il diploma, visto che è impossibile trovare un impiego, rappresenta poco piú che il semplice pretesto per una commedia giocata su gang esilaranti.

Il giovane Takahashi divide la stanza con quattro studenti, ma trascorre le giornate insieme ad altri quattro compagni di bighellonaggio. Gli esami sono vicini. Dal momento che non c'è piú tempo per mettersi a studiare, l'unica via è quella di cercare lo stratagemma migliore per poter copiare. Takahashi trascrive sulla sua camicia appunti preziosi, ma, il mattino dell'esame, la padrona di casa pensa bene che è giunto il momento di lavare le camicie dei giovani inquilini. È la disfatta: Takahashi e i suoi amici sono tutti bocciati. Al contrario i compagni di stanza ottengono la promozione. Ma la loro gioia è effimera. Non riuscendo a trovare lavoro potranno solo rimpiangere i tempi dell'università, mentre a Takahashi e agli amici bocciati sarà regalato un anno di spensieratezza.

Sono stato bocciato, ma... è a tutti gli effetti un film studentesco, imperniato sui modelli della commedia *nansensu* sotto l'ancora forte influenza del cinema americano e in particolare di Lubitsch e dell'Harold Lloyd di *The Freshman* (1925).

Sebbene la rappresentazione della vita studentesca ne tocchi perlopiú gli aspetti goliardici — vedi il fatidico terrore per gli esami — è notevole l'abilità che il regista rivela nel maneggiare con estrema coscienza i codici linguistici e narrativi dello *slapstick* e della commedia. Ne sono un valido esempio il gag prolungato della camicia su cui vengono trascritti gli appunti da copiare — prima finisce macchiata d'inchiostro e poi, quando gli appunti sono stati riscritti per bene, è lavata dalla padrona di casa — e le spassose scene dei compiti in classe. Queste, in particolare, testimoniano l'abile uso di un montaggio giocato sugli sguardi, la contiguità spaziale e la ripetizione con varianti per moduli predefiniti, che già anticipa quel modello per dominanti e armonici che costituirà una delle caratteristiche essenziali del cinema di Ozu. Non mancano poi i classici meccanismi imperniati sul rovesciamento delle attese, come nella scena in cui uno stu-

dente, dopo aver fallito l'esame, impugna un paio di forbici con cui finirà per... tagliarsi le unghie. Di particolare efficacia anche la recitazione all'unisono e le posizioni parallele, che attraversano tutto il film e che nell'epilogo congiungeranno i movimenti degli studenti laureati con quelli degli studenti bocciati, a sancire la comunanza di un destino fondato sull'ozio e il bighellonaggio.

La passione per le possibilità espressive del mezzo filmico è visibile anche nel virtuosismo dei movimenti di macchina: ad esempio, nella triplice carrellata che alterna l'immagine dei tabelloni con i voti dell'esame ai volti degli studenti che li scorrono con trepidazione e, infine, ai loro piedi che si muovono nervosamente. Ancora una volta esempio dell' "americanismo" linguistico e narrativo di Ozu, il film non si limita alla pedissequa imitazione. I materiali sono riciclati in maniera eccentrica, attraverso un uso ipertrofico e formalizzante dei moduli espressivi di volta in volta esibiti.

Basato su un racconto pubblicato da una rivista specializzata in *mistery* all'americana, *Sono yo no tsuma* (*La moglie di quella notte*, 1930) è un altro esempio significativo del rapporto con le convenzioni del cinema di genere — qui i generi in gioco sono due: melodramma e nero — che sembra per lo piú configurarsi come uno spazio che il regista usa, seppur con evidente piacere, per procedere lungo la propria strada, senza deludere le attese della Shochiku.

Il grafico Shūji rapina un ufficio per procurarsi il denaro necessario alle cure della figlia gravemente malata. Il responso del dottore è stato chiaro: se la bambina sopravvive sino all'alba del giono successivo, sarà fuori pericolo. Pochi minuti dopo il rientro a casa di Shūji, che si dispone con la moglie Mayumi a vegliare il sonno della bambina, ecco sopraggiungere il detective Kanagawa. L'uomo vuole arrestare Shūji per il furto commesso. Ma, pistola alla mano, la donna glielo impedisce. Shūji, da parte sua, è deciso a costituirsi, ma solo dopo l'alba, quando la sorte della bambina sarà chiara. Tuttavia Shūji e Mayumi sono vinti dal sonno. Kanagawa si impossessa della pistola, ma, commosso dalla drammatica situazione della giovane coppia, decide di aspettare sino all'alba. Machiko, la bambina, si riprende. Il detective offre a Shūji un'opportunità di fuga, ma questi la rifiuta preferendo pagare

il suo debito con la giustizia. La moglie e la piccola Machiko seguono, alla finestra, Shūji e il detective che si allontanano.

Come già in *Passeggiate allegramente!*, *La moglie di quella notte* rivela chiaramente il suo debito verso il cinema americano, e ciò fin dall'immancabile citazione dei poster di *Broadway Babies* (1929) e *Gentleman of the Press* (1929). Come è tipico di molto cinema giapponese del periodo, codici narrativi e figure linguistiche del cinema hollywoodiano sono ripresi e spesso enfatizzati attraverso forme di accentuazione e moltiplicazione. La prima parte del film, che inizia in *medias res*, è dedicata alla rapina di Shūji ed è retta da un montaggio alternato che mette in scena i tre poli della vicenda (Shūji che rapina un ufficio, la madre con la bambina malata, i poliziotti, prima ignari di ciò che sta accadendo e poi alla caccia del rapinatore) caricando di suspense tutto l'esordio.

Il rientro a casa di Shūji costituisce un'importante svolta, sia per l'accentuazione degli elementi melodrammatici (senza tuttavia che vengano meno quelli polizieschi), sia per il restringersi dello spazio della storia a un unico ambiente. Anche questa seconda parte è caratterizzata da soluzioni linguistiche enfatizzate che confermano una tendenza presente sin dall'esordio. Non mancano poi alcune prefigurazioni dell'Ozu a venire: in particolare, l'uso di inserti e transizioni legati solitamente all'arredamento della casa o agli ambienti a essa adiacenti. Lo stesso può dirsi per alcuni totali o semitotali dell'appartamento che, per la loro durata e per l'assenza di movimento, sono già a tutti gli effetti piani "firmati Ozu".

I folti e gloriosi anni trenta

Dopo *Erogami no onryō* (*La vendetta dello spirito di Eros*), un film *ero-guro-nansensu* la cui "audacia" sessuale provoca l'intervento della censura, e *Ashi ni sawatta kōun* (*La fortuna è ai miei pedi*), una commedia soffusa di melanconia sui guai che l'arrivo inaspettato di una

considerevole somma di denaro determina nella vita quotidiana di una giovane coppia. Ozu è ormai pronto per il cinema di "serie A": un cinema basato su un maggior sforzo produttivo e un piú ampio impegno finanziario da parte della Shōchiku. Si arriva cosí a *Ojōsan* (*Signorina*) che chiude sostanzialmente il primo periodo, quello del giovane e sconosciuto regista da mettere duramente alla prova attraverso sei, sette film l'anno.

Signorina, che racconta le vicissitudini *nansensu* di due reporter e di una giornalista che svelano i misteri di un club di ricchi dai discutibili gusti sessuali, assume sin dall'inizio le caratteristiche di un film ambizioso. Per il lavoro del giovane Ozu, la Shōchiku mobilita tre dei suoi migliori sceneggiatori (Kitamura Komatsu, Fushimi Akira e Ikeda Tadao, cui va aggiunto il fantomatico James Maki, accreditato in molti film di Ozu degli anni '30, che nient'altro è se non uno pseudonimo dello stesso regista) e quattro fra le sue maggiori star (Kurishima Sumiko, Okada Tokihiko, Saitō Tatsuo e Tanaka Kinuyo). Anche la durata del film è insolitamente lunga. Il lancio avviene nel delicato ma favorevole periodo delle feste di fine d'anno. La promozione di Ozu a regista di "serie A" trova subito consenso nel mondo della critica. Tomoda Jun'ichirō, dalle pagine di « Kinema Junpō » (n. 387, 1931) sostiene che il film meriterebbe di essere proiettato addirittura nelle sale specializzate in film occidentali. La redazione della rivista assegnerà al film il terzo posto nella classifica dei migliori *gendaigeki* giapponesi distribuiti in quell'anno.

Con *Signorina* si inaugurano dunque gli anni '30 del cinema di Ozu, che si riveleranno uno dei suoi periodi di maggior splendore: il regista diventa un pupillo della critica, anche se raramente i suoi film sono "premiati" dal grosso pubblico. Fra il 1931 e il 1937 (data dell'ultimo film) un'opera di Ozu si trova sempre fra le prime dieci della graduatoria di « Kinema Junpō », e per tre anni di seguito — con *Sono nato, ma...* (1932), *Capriccio passeggero* (1933) e *Storia di erbe fluttuanti* (1934) — sale al primo posto. Anche il suo rapporto con la Shōchiku si modifica: ora i film prodotti passano annualmente da una media di 6-7 (tra il 28 e il 30) a una di 3-4 (tra il 31 e il 37). Ogni anno, inoltre, gli affidano almeno un film che presenti caratteristiche ambiziose. Il contatto

con i generi si distende. Persistono, è vero, numerosi esempi di commedie e di film *ero-guro-nansensu*, ma l'attenzione del regista si rivolge ormai, essenzialmente, all'universo dello *shomingeki* e alla realtà sociale giapponese. La crisi economica si riflette nei numerosi personaggi di disoccupati, siano essi vecchi insegnanti, giovani laureati o proletari. La trasformazione del paese in senso industriale lascia un evidente segno nei film, come testimonia il ricorrente trasferimento dalla campagna alla città cui sono costretti molti personaggi. La stessa Tokyo è un luogo dove le vie eleganti e i locali notturni sembrano esistere solo per mascherare una realtà fatta di miseria e frustrazione.

L'attenzione particolare alla vita quotidiana apre le porte da un lato al tema della famiglia e dall'altro consente di soffermarsi sulla mediocrità e la meschinità di esistenze dominate da strutture sociali fortemente gerarchiche che negano l'autonomia dei singoli, soprattutto nel mondo del lavoro. Famiglia e società non sono visti come luoghi separati, bensí strettamente interrelati. L'universo familiare appare infatti come uno spazio doppio: funge da conforto degli affanni che nascono dal tentativo di sopravvivere in una realtà brutale, ma è anche luogo in cui esplodono, spesso violentemente, le contraddizioni del vivere sociale. Anche se l'amore per il cinema americano non viene meno, emerge un interesse maggiore per i valori della tradizione, secondo un atteggiamento tipico in molti intellettuali dell'epoca, come testimonia il caso di Tanizaki. È un "passaggio" frutto di esigenze precise, prima fra tutte quella di non voler scimmiottare i modelli occidentali. E tuttavia si presta a una brutale strumentalizzazione da parte delle forze reazionarie che progressivamente assumeranno il controllo del paese, portandolo alla folle avventura dell'espansionismo in Asia (la guerra con la Cina inizia nei fatti nel 1931 con l'invasione della Manciuria, proclamata stato indipendente l'anno successivo).

Anche sul piano stilistico l'evoluzione di Ozu appare evidente. I modelli del cinema d'oltreoceano vengono progressivamente abbandonati, a vantaggio di strategie testuali che privilegiano pause e digressioni, campi vuoti, e lunghe transizioni, sguardi obliqui e inquadrature opache, ellissi e metonimie. Si va verso la definitiva affermazione di un cinema con

esplicite caratteristiche di stilizzazione dell'universo rappresentato, secondo quel doppio movimento — dal concreto all'astratto e dal particolare all'universale — cui abbiamo accennato.

Singolare commedia, attraversata da toni melodrammatici e *noir*, girata in pochi giorni e senza particolari ambizioni, *Shukujo to hige* (*La ragazza e la barba*, 1931) è uno dei film in cui piú esplicitamente si ridicolizza la tendenza al modernismo e all'occidentalizzazione "ad ogni costo" che domina nel Giappone di quegli anni.

Il giovane e barbuto Okajima, che si esercita nelle arti marziali e conosce le danze antiche del Giappone, è invitato a un party. Mentre vi si reca, salva la timida Hiroko da un tentativo di aggressione compiuto dalla perfida Satoko e da alcuni membri della sua gang. Durante il party Okajima suscita l'antipatia della padrona di casa, Ikuko, che non ne sopporta né la barba né i modi antiquati.

Nonostante i numerosi tentativi, Okajima non riesce a trovare lavoro. Hiroko gli suggerisce la soluzione: tagliarsi la barba. Detto e fatto. Uscito dal barbiere Okajima è assunto da un'agenzia turistica. Senza barba è quasi irriconoscibile. E di lui finiscono con l'innamorarsi, oltre alla timida Hiroko, la snob Ikuko e la perfida Satoko. La prima si sbarazza di un ricco pretendente, la seconda cerca di coinvolgere il giovane nel furto di una spilla. L'intransigente Okajima non cede alle tentazioni e rinchiude Satoko nel proprio appartamento per sventarne i loschi piani. Malauguratamente sopraggiungono Ikuko e la madre, che ovviamente equivocano la situazione. Solo Hiroko dà fiducia ad Okajima. Satoko, che ha imparato la lezione, lascia i due soli e se ne va, decisa a cambiar vita.

La ragazza e la barba è ancora debitore dei meccanismi che caratterizzano il primo Ozu: dagli omaggi-citazione del cinema americano — qui l'*affiche* di *The Roque Song* (1930) e certe pose alla Dietrich — all'uso geometrico dei movimenti di macchine (come quelli iniziali sul match di *kendo*), dai gag firmati James Maki a certi effetti quasi sperimentali, che in alcuni casi prefigurano l'Ozu del dopoguerra. Esplicito il gusto e la ricerca di effetti comici e dirompenti, dal carattere a volte marcatamente *nansensu*. Il match iniziale dei due atleti di *kendo* è giocato sull'opposizione fra il contendente sdentato e quello che sembra avere un numero

di denti doppio del normale. Alcuni gag hanno un tono esplicitamente volgare, giocano su improvvise uscite dalla toilette e su strani movimenti intorno alla cerniera dei pantaloni. Non mancano, poi, situazioni comiche costruite sull'equivoco e sui paralleli. Per esempio, Okajima è a colloquio per un lavoro e l'uomo che lo riceve ha una barba simile alla sua; nel corso dell'agitata discussione, Okajima strappa della lana dalla fodera della poltroncina su cui è seduto e l'impiegato finisce col credere che il giovane, dalla disperazione, si stia strappando letteralmente la barba; nel continuare a studiarsi reciprocamente, i due uomini si grattano la barba all'unisono e assumono le stesse posizioni. Un altro gag interessante è quello che nasce quando chiedono a Okajima perché questi porti la barba. Il giovane risponde indicando il manifesto di Lincoln appeso alle sue spalle. Seguono due dissolvenze che incorniciano un titolo: « Lincoln 1931 ». Ed ecco la chiusa del gag: il cofano di un'automobile, una Lincoln del 1931. Piú *nansensu* di cosí.

Se la prima parte si presenta come un'esplicita commedia, che ruota intorno ai problemi creati a Okajima dalla barba, la seconda assume un carattere piú melodrammatico. Ora ci si sofferma sui sentimenti delle tre donne verso il protagonista, e, in particolare, sulla fiducia che gli accorda Hiroko e sulla redenzione di Satoko. Questa doppia articolazione — tipica dei film di Ozu del periodo — diverrà particolarmente visibile in *Il coro di Tokyo* (1931) e in *Sono nato ma...* (1932). Inoltre, va notato il modo in cui la struttura narrativa e tematica dispone i personaggi: saldamente al centro Okajima e, come allineate lungo una circonferenza, le tre donne, costruite su stereotipi piuttosto convenzionali: la perfida e sensuale Satoko (le sue gambe sottili giocano un ruolo non secondario nell'imprimere un carattere *ero* al film), la snob e occidentalizzata Ikuko, la timida e fiduciosa Hiroko.

Non mancano anticipazioni dell'Ozu maturo. In alcuni interni di stile occidentale il regista adotta una posizione relativamente bassa della macchina da presa. Nel corso della tentata aggressione a Hiroko, fra un'uscita di campo di Okajima e un ingresso di Ikudo l'inquadratura rimane vuota per qualche secondo. L'arrivo di Okajima al party è preceduto da un carrello su alcune bottiglie fuori dalla porta della casa (molte bottiglie

saranno protagoniste degli spazi vuoti e delle transizioni dell'Ozu a venire). Durante la festa troviamo almeno uno di quegli stacchi a 180 gradi — per interrompere una linea di continuità fra le due inquadrature: un tavolo con bottiglie e bicchieri — che rivedremo poi spesso nell'Ozu del dopoguerra, ma non in quello degli anni immediatamente successivi. Il che dimostra come non sia né lineare né programmatica l'evoluzione del suo stile.

Il successo critico di *Signorina* è ribadito da *Tōkyō no gasshō* (*Il coro di Tokyo*, 1931), che si colloca al terzo posto nella classifica annuale di « Kinema Junpō ». Storici e studiosi sono concordi nell'indicare nel periodo che va da questo film a *Sono nato, ma...* (1932), il momento in cui Ozu getta le basi della sua poetica piú autentica e originale, sia sul piano stilistico che su quello tematico. A un primo esame *Il coro di Tokyo* si presenta come un momento d'incontro fra i diversi generi che il regista ha sinora affrontato. Inizia infatti come un *gakusei-mono* (film di studenti) per trasformarsi rapidamente in un *sararīmen-eiga* (film di impiegati) e svilupparsi poi in un dramma sociale (licenziamento, disoccupazione, miseria) e in uno *shomingeki* (attraverso i conflitti all'interno del nucleo familiare). Il tutto senza che scompaiano quel tono da commedia e le esilaranti gag che caratterizzano il modo in cui Ozu guarda al mondo che lo circonda.

Il giovane Okajima è uno studente piuttosto indisciplinato che, per il suo atteggiamento di sfida, finisce nel "libro nero" dell'insegnante Ōmura. Qualche anno piú tardi Okajima è ormai padre di famiglia, con moglie. Sugako, e due bambini piccoli. È l'atteso giorno della tredicesima: mentre gli impiegati fanno la fila per ricevere lo stipendio, uno di loro, il piú anziano, viene licenziato. Okajima, che prende le sue difese, fa la stessa fine.

Inizia l'affannosa ricerca di altro lavoro. La figlia si ammala e il costo delle cure può essere affrontato solo con la vendita del corredo della moglie. Okajima incontra il suo vecchio insegnante, che ora gestisce un modesto ristorante di riso al *curry*. Questi propone al giovane di dargli una mano distribuendo volantini pubblicitari. Vergognandosi della nuova occupazione, Okajima non rivela nulla alla famiglia. Tuttavia, un giorno, la moglie e i due bambini lo vedono al lavoro. Ne segue una drammatica discussione.

Alla fine, durante un pranzo che riunisce il maestro e tutti i suoi ex-studenti, Okajima riceve l'offerta di andare a insegnare inglese in una piccola località di provincia.

Il fatto che *Il coro di Tokyo* rappresenti l'inizio di un periodo chiave per il cinema di Ozu, non deve farci credere che il regista abbia dimenticato la lezione americana. Ne sono una palese testimonianza i numerosi gag che attraversano il film e in particolare la celebre scena della tredicesima. Gli impiegati sono pazientemente in fila per ricevere il sospirato compenso. A uno a uno entrano nell'ufficio di un boss sempre fuori campo, mentre gli altri, rimasti fuori, spiano dal buco della serratura. Una volta usciti, sbirciano furtivamente nella busta, attenti che i colleghi non scorgano quanto c'è dentro, e per esserne sicuri non c'è niente di meglio che rifugiarsi nel bagno. Ma non sempre tutto fila liscio, come capita per esempio all'impiegato il cui denaro finisce in un orinatoio. Mentre i colleghi lo deridono di nascosto, l'infelice è costretto è ricorrere a un ventilatore per asciugare il denaro. Notevole è l'abilità che il regista dimostra nel dipingere quella "dimensione" di piccole meschinità, invidie e frustrazioni tipiche del mondo dei *sararīmen*, bersaglio privilegiato di molta cultura popolare del Giappone dell'epoca.

Ma vediamo da vicino come affiorino, in modo piú esplicito che in passato, alcune peculiarità stilistiche del cinema di Ozu. In *Il coro di Tokyo* sono già presenti inserti che "mettono in ellissi" le azioni dei personaggi, trattano ambiguametne lo scorrere del tempo e solo in parte si giustificano come inquadrature soggettive o dall'evidente motivazione diegetica. Alcuni dialoghi prevedono il ricorso a scavalcamenti di campo. La presenza dei due bambini impone in certe scene la posizione bassa della cinecamera, che tuttavia riappare anche in piani di adulti la cui parte inferiore o superiore del corpo è tagliata dai bordi dell'inquadratura. Alcuni segmenti del film, come quello successivo al licenziamento dell'impiegato anziano, si reggono su un montaggio per armonici e dominanti. Certe inquadrature di transizione presentano una notevole ambiguità, non possedendo sufficienti elementi che chiariscano la loro appartenenza a un luogo anziché a un altro, e si caratterizzano come veri e propri spazi vuoti che sembrano sospendere lo sviluppo temporale

dell'azione. Non mancano inquadrature in "profondità" giocate su audaci rapporti di fuoco e fuori fuoco e piani dall'esplicita natura metonimica (come la fila di cappelli a indicare la presenza di un insieme di individui raccolti in un unico luogo). Infine, tornano piú volte le pose simili dei personaggi (nel dialogo fra Okajima e il boss) e gli evidenti paralleli fra scene e situazioni.

Gli aspetti stilistici non sono tuttavia i soli ad essere interessanti. *Il coro di Tokyo*, propone temi e situazioni che saranno successivamente ripresi e sviluppati. L'ellissi che separa il prologo studentesco dagli anni delle responsabilità familiari si basa sul brusco contrasto fra il trasandato abbigliamento di Okajima studente e l'estrema cura con cui indossa giacca, camicia e cravatta per recarsi al lavoro: un segno evidente di quel passaggio dall'adolescenza alla maturità (che in Giappone copre socialmente un lasso di tempo brevissimo), al fardello delle responsabilità familiari, al rispetto delle regole che governano il lavoro impiegatizio, uno dei temi dominanti del film. Il disagio che provoca il passaggio alla maturità si esprime nella nostalgia dell'infanzia, che scopriamo nella scena in cui Okajima, osservando un bambino capriccioso, confessa di invidiare un'età in cui è ancora possibile esprimere i propri desideri, quasi per ammettere il carattere ingrato di un presente in cui le responsabilità soffocano ogni libera iniziativa. Infatti, è l'asprezza di una vita adulta oppressiva, intessuta di doveri, che genera il violento litigio fra padre e figlio, momento topico del cinema di Ozu che ritroveremo molte altre volte. Prima di essere licenziato, Okajima promette al figlio la tanto desiderata bicicletta. Tuttavia la realtà ora gli impone di ripiegare su un monopattino, e provoca le dure rimostranze del figlio, che, in uno scatto di rabbia incontrollata, sfascia la carta di riso degli *shōji*. Giunto al limite della sopportazione, lo sculaccia violentemente, disperato. La drammaticità della scena è accresciuta dalla particolare distribuzione del "sapere" narrativo: solo noi spettatori siamo al corrente, insieme a Okajima, del suo licenziamento, mentre la moglie e i figli ne sono del tutto ignari. Proprio l'impossibilità di colmare questa differenza di "sapere", di rivelare alla famiglia la nuova realtà in cui tutti si trovano, e di assolvere ai suoi doveri di padre e capofamiglia, provoca la sua furiosa reazione.

Ozu tratteggia cosí in modo esplicito l'atroce pressione della realtà sociale sui legami familiari. Ed è l'acutezza di tale rappresentazione che può farci parlare del realismo di Ozu, indipendentemente dal tipo di classe sociale rappresentata.

Dopo la confessione di Okajima si apre un nuovo segmento. Una esplicita didascalia rivela: « Tokyo: città di disoccupazione ». Il vagabondare di Okajima è punteggiato dalle immagini di altri senzalavoro, costretti all'ozio, impegnati a contare il numero di mozziconi ancora disponsabili: questo potrà essere il futuro di Okajima, ma costituisce anche il segno della grave crisi economica che attraversa il Giappone. Nel desolato paesaggio affiora un altro tipico personaggio del cinema di Ozu: l'insegnante ormai disoccupato costretto a vivere gestendo un modesto ristorante. Ma non c'è niente di patetico nella sua rappresentazione. Al contrario, le sue azioni spesso generano una serie di improvvise ed esilaranti gag: come quando serve al giovane amico un piatto di riso al *curry* facendoci cadere sopra una montagna di polvere uscita da una pila di vecchi volantini sbattuti maldestramente sul tavolo.

Nel cinema di Ozu degli anni '30 gli eventi tipici del melodramma incidono assai piú di quanto incideranno negli anni '50. Ne è un esempio il frequente ricorso alla malattia di un bambino (spesso causata da un'indigestione di dolci) che trascina con sé inevitabilmente l'insormontabile problema delle spese mediche. Accade anche in *Il coro di Tokyo*, ma ancora una volta constatiamo quanto sia personale l'uso che Ozu fa dei codici del genere. Qui siamo di fronte a poco piú di un pretesto per dar vita a una delle scene piú toccanti e autentiche di tutto il cinema dell'autore. La bambina è stata dimessa dall'ospedale. Tutta la famiglia torna allegramente a casa e si appresta a festeggiare. Mentre il padre e i bambini stanno giocando, la madre, aprendo un cassetto, scopre che i kimono del corredo sono stati venduti per pagare le spese mediche. Ora che il marito si vede "scoperto", ecco affiorare quel complesso gioco di sentimenti contrastanti che coinvolge profondamente lo spettatore. La felicità per la guarigione della bambina si confonde con il dolore della madre per la perdita dei kimono e con l'umiliazione del padre, disoccupato e quindi costretto a eludere i suoi doveri di capofamiglia. Tut-

tavia, il dolore dei due non può essere espresso apertamente, per non turbare la gioia dei bambini. Lo sguardo ansioso dell'uomo, che continua a cantare insieme ai figli, si rivolge alla donna. Una lacrima riga per un attimo il volto di lei, che poi si fa forza e sorride. Okajima, facendo finta di niente, ancora la guarda. Infine anche la donna si unisce al canto. In questa intensa scena Ozu esprime, con quel tatto che sarà il segno della sua grandezza, i contrastanti sentimenti dei personaggi: gioia, dolore e umiliazione. Ne coglie l'intrecciarsi e il reciproco sfumarsi nella consapevolezza della difficoltà del vivere.

Il tema dell'umiliazione affiora, con evidenza ancora maggiore, in altri momenti. Ingiustamente licenziato, Okajima non è disposto ad accettare lavori non adeguati alla sua laurea. Ma la realtà cancella ben presto i suoi sogni. La figura del maestro, costretto anche lui a un lavoro "umiliante" (distribuire volantini pubblicitari del suo ristorante), gli fa superare le resistenze dell'orgoglio. Passando per strada su un tram, i due bambini vedono il padre che distribuisce i volantini. « Vostro padre non farebbe mai una cosa simile » afferma la madre, tentando di nascondere la desolante evidenza della realtà. Il successivo scontro nasce proprio dal senso di vergogna che l'uomo prova verso la moglie e i figli, quella stessa vergogna che Ruth Benedict prima (*Il crisantemo e la spada*, Dedalo, 1968) e Doi Takeo poi (*Anatomia della dipendenza*, Cortina, 1991) ci hanno insegnato a riconoscere come momento chiave della psicologia giapponese e della dinamica di gruppo che regola la vita sociale del paese.

Un sentimento di vergogna che sarà poi al centro, come vedremo, di molti altri film di Ozu negli anni '30 e '40, costituendosi come il nucleo drammatico che introdurrà una frattura tra le parti, ma che tuttavia, proprio in quanto rivelatore di una realtà nascosta, finirà per indurre ognuno alla reciproca comprensione e alla creazione di un nuovo e piú autentico rapporto.

Umarete wa mita keredo (Sono nato, ma..., 1932) sancisce il definitivo riconoscimento critico di Ozu, come testimonia il primo posto che il film ottiene nell'annuale classifica di « Kinema Junpō ». È suffi-

ciente scorrere i nomi dei registi che seguono nell'elenco per comprendere il valore di tale risultato: Shimazu Yasujirō, Kinugasa Teinosuke, Itō Daisuke, Inagaki Hiroshi, Itami Mansaku, Naruse Mikio, Makino Masahiro, Tasaka Tomotaka e Yamanaka Sadao.

A lavorazione ultimata il film rivela toni assai piú gravi di quelli inizialmente previsti per una semplice commedia. La trasformazione lascia perplessi i dirigenti Shōchiku, che ritardano la sua uscita nelle sale. Di fatto, Ozu ha modificato considerevolmente la sceneggiatura di Fushimi Akira, abituale collaboratore anche di Gosho Heinosuke e Saitō Torajirō, eliminando alcuni gag e inserendo l'episodio chiave dello sciopero della fame, che costituisce il momento centrale del rapporto tra il padre e i due bambini.

La famiglia Yoshii si è appena trasferita in una nuova casa alla periferia di Tokyo. Mentre il padre si preoccupa di porgere subito i suoi saluti a Iwasaki, il padrone della ditta presso cui lavora (abita nelle vicinanze), i suoi due bambini sono costretti a subire le prepotenze dei coetanei. Poco alla volta, tuttavia, grazie alla loro abilità e all'aiuto del fattorino del sakè, i due riescono a guadagnarsi stima e rispettabilità, sostenendo, tra le altre cose, che il loro padre è il migliore di tutti, anche di quello del piccolo Tarō, il figlio del boss Iwasaki.

Una sera Tarō li invita, dietro pagamento di alcune uova di passero, a vedere un filmino amatoriale girato dal padre. Altri dipendenti della ditta, oltre a Yoshii e sua moglie, sono presenti. Davanti alle immagini del padre, che si presta a fare smorfie e assumere buffe pose per divertire Iwasaki, i due bambini sono sconcertati e, con le lacrime agli occhi, se ne tornano soli a casa. Quando il padre rientra, lo affrontano risolutamente e non contenti delle sue spiegazioni, decidono uno sciopero della fame. La mattina successiva padre e figli si riconciliano. Poco dopo, in strada, i due spingono il genitore a inchinarsi davanti ad Iwasaki.

Il film è facilmente divisibile in due parti: una prima piú leggera e ricca di gag, una seconda piú grave e problematica. Il mutamento di registro, assai frequente in Ozu, l'abbiamo già trovato in *Il coro di Tokyo*. Qui si fondono diversi generi tipici del cinema giapponese e della cultura popolare di quegli anni: le storie di bambini, la vita dei *sararīmen* e na-

turalmente lo *shomingeki*, con una forte coloritura sociale. *Sono nato, ma...* è infatti uno fra i piú polemici film di Ozu. Attacca apertamente e denuncia il carattere repressivo delle istituzioni sociali e familiari che soffocano brutalmente ogni forma d'individualità. Il rapporto fra Yoshii e il datore di lavoro è speculare a quello tra i figli e il padre, nonostante la tentata ribellione dei due fratelli. Anzi, proprio quando la rivolta dei figli fallisce si sancisce l'ineluttabilità della sottomissione. Del resto, già nella prima parte del film i due ragazzini hanno rivelato la loro impotenza nei confronti della dinamica dei rapporti di classe, come si comprende dal ruolo chiave sostenuto dal fattorino del sakè (i due riescono a ottenerne la complicità, chiedendogli di malmenare il capo dei monelli, solo dopo avergli fatto vendere in casa alcune bottiglie di birra; quando però vogliono che il fattorino se la prenda con Tarō, questi si rifiuta dicendo « La sua famiglia compra molto piú sakè della vostra »). Satō Tadao (*Ozu Yasujirō no geijutsu*, vol. I, p. 256) sottolinea il carattere improvviso della scena che scompagina la piacevole descrizione della vita quotidiana dei bambini, preparando l'amaro finale in cui i due non possono non accettare l'ordine sociale: solo nello spazio illusorio del gioco saranno i dominatori.

Tuttavia, l'amarezza del finale non va dissociata dall'altro tema portante del film, quello della famiglia. Come in *Il coro di Tokyo*, minacciate sono l'unità familiare e l'autorità della figura paterna. In entrambi i casi la minaccia è conseguenza della scissione che si crea fra l'immagine familiare e quella sociale del padre: uno scollamento che genera dolore e reazione rabbiosa nei due bambini e senso di vergogna e umiliazione nel padre. Il conflitto si risolve non solo attraverso l'accettazione della propria modesta condizione e delle umiliazioni che ne conseguono, ma anche con il sorgere di un rapporto piú autentico fra genitore e figli (i secondi non possono piú ingannarsi sulla funzione sociale del primo). La ritrovata armonia attenua lo strappo provocato dall'accettazione della realtà, la famiglia diventa un dolce riparo dal malessere della vita sociale.

Il carattere drammatico del film non impedisce che Ozu allinei numerosi gag, soprattutto nella prima parte. E spesso non sono espedienti

gratuiti ma instaurano al contrario un rapporto organico con la struttura tematica. Il motivo della crisi dell'autorità paterna, ad esempio, trova una delle piú efficaci descrizioni nella scena in cui il padre rimprovera aspramente i due bambini mostrandosi loro in mutande, con i calzini bucati e le giarrettiere, e che altro possono fare i figli se non ridere? Ozu ormai procede risolutamente sulla via della definizione del suo stile. Sul piano narrativo il legame causale si attenua, a vantaggio di una successione quasi episodica degli eventi, assai vicini a quella della vita quotidiana. Tale fluidità e naturalezza è controbilanciata dal marcato ricorso ai paralleli, evidentissimi fra le varie scene che si richiamano a vicenda. Insistito è anche l'uso di ellissi, motivate dalla necessità di creare effetti di sorpresa e di affermare come dominante, almeno per tutta la prima parte, il punto di vista dei due ragazzini. Dopo l'episodio del film amatoriale, invece, la focalizzazione tende a spostarsi dai figli ai genitori, per mettere in rilievo quel senso di imbarazzo e di umiliazione provato di fronte alle disarmanti verità dei figli (« A scuola noi siamo piú bravi di Taro »).

Ozu ricorda che a partire da *Sono nato, ma...* ha definitivamente rinunciato alle dissolvenze incrociate, segno palmare di quel processo di autolimitazione delle possibilità espressive che sarà una delle caratteristiche maggiori del suo cinema. La composizione dell'inquadratura e i suoi movimenti interni sono esplicitamente immersi in un clima di netta artificialità: si veda il modo in cui sono fatti muovere i monelli (prima il capo e poi, al'unisono, tutti gli altri), oppure l'effetto di profondità per cui gli oggetti in primo piano appaiono a fuoco e l'azione sullo sfondo sfocata (la scena del trasloco, per esempio). Non mancano effetti di montaggio a 180 gradi, di scavalcamento dell'asse e, soprattutto, di macchina bassa. *Sono nato, ma...* è considerato il primo film in cui il regista impiega sistematicamente tale soluzione espressiva. Qualcuno ha visto in ciò la volontà di affermare il punto di vista fisico dei due bambini, altri lo negano perché l'altezza della macchina da presa coincide raramente con quella del loro sguardo e perché ricorre anche in scene in cui i bimbi sono assenti (Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, pp. 227-8). Osservazioni esatte ma che non tengono conto di come

la scelta sia comunque motivata dalla volontà di esprimere non tanto il punto di vista ottico dei bambini, quanto il loro punto di vista affettivo. Tale motivazione verrà poi meno nei film successivi secondo un procedimento — dal "motivato" all' "immotivato" — comune a molte altre figure chiave del lessico del regista.

Un discorso a parte merita l'uso dei movimenti di macchina, in un periodo in cui questa soluzione espressiva compare con notevole frequenza, quasi si volessero esplorare le sue innumerevoli possibilità. In qualche caso i movimenti sostengono inquadrature di transizione con cui si aprono certe scene all'interno di casa Yoshi (il piú delle volte si tratta di un movimento parallelo agli scorrevoli aperti lungo il corridoio). In altre circostanze hanno una piú dichiarata funzione drammatica, in altre ancora reggono soggettive di personaggi in movimento. Ma le carrellate piú note sono quelle su cui si costruisce la famosa scena degli sbadigli, che accosta ironicamente la vita in ufficio e quella a scuola. Durante una lezione di ginnastica la macchina da presa carrella da sinistra verso destra in un movimento contrario a quello dei bambini in marcia. Il movimento di macchina è ripreso, nella stessa direzione, dall'inquadratura successiva che mostra una fila di impiegati al lavoro. Quando la camera passa davanti a ognuno, il personaggio inquadrato sbadiglia. Uno solo fa eccezione alla regola. Ma è solo questione di attimi. La macchina da presa lo ha già superato, ma eccola fermarsi, tornare indietro e riprendere lo sbadiglio ritardato dell'impiegato "indisciplinato". È un vero e proprio gag di discorso, costruito essenzialmente sull'uso di elementi filmici piuttosto che profilmici (il riso nasce non dall'impiegato che sbadiglia in ritardo ma dal rapido ritorno indietro della macchina da presa). Non mancano significativi esempi di figure simili e di movimenti paralleli, come nella scena in cui i due fratellini hanno la meglio sui loro rivali a colpi di *geta* (gli zoccoli di legno): un episodio che sembra uscito da un *musical.* Ma il *sojikei* e movimento parallelo piú interessante è certo quello in cui, dopo la riconciliazione familiare, padre e figli, allineati in prospettiva, si portano contemporaneamente il riso alla bocca. È un momento di grande intensità visiva che esprime con tatto e discrezione la ritrovata armonia fra padre e figli.

Seishun no yume imaizuko (*Dove sono finiti i nostri sogni di gioventú*), girato pochi mesi dopo *Sono nato, ma...*, ne rappresenta l'ideale sviluppo tematico, quasi che i protagonisti fossero i monelli di *Sono nato, ma...* qualche anno piú tardi. Il rapporto che i due film instaurano fra la dimensione privata dell'amicizia (o della famiglia) e quella sociale dei rapporti di classe è analogo. In entrambi i casi, la drammatica presa di coscienza delle costrizioni imposte dai ruoli sociali crea il clima drammatico e prepara un epilogo da cui potranno nascere nuovi e piú autentici rapporti fra i personaggi.

Horino e tre suoi amici trascorrono spensieratamente gli ultimi giorni di università con la sola preoccupazione degli esami. La morte improvvisa del padre costringe però il giovane ad assumersi gravose responsabilità, in particolare quella di dirigere la ditta paterna. Horino la fa svogliatamente. Un anno piú tardi aiuta i suoi tre amici a trovare un impiego nella sua ditta. L'incontro con Oshige, conosciuta ai tempi dell'università, suscita in lui nuovi sentimenti. Tuttavia Oshige è segretamente fidanzata con Saiki, uno dei tre amici e dipendenti di Horino. Saiki non ostacola il suo datore di lavoro, temendo che la cosa potrebbe costargli il posto. Quando Horino viene a sapere la verità, rimprovera brutalmente Saiki e lo schiaffeggia, davanti ai suoi amici inermi, per non avergli detto come stavano le cose. Alla fine i due si riconciliano e Saiki parte insieme a Oshige per la luna di miele.

Anche *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventú* è un film diviso nettamente in due parti. Nella prima dominano i toni del film di studenti, frammisti a elementi propri dello *shomingeki* (in particolare per quel che riguarda il rapporto fra Horino e il padre). Nella seconda siamo invece in pieno film di *sararīmen* con frequenti intrusioni nell'ambito della commedia drammatica e sentimentale. Dal punto di vista della costruzione narrativa, l'incipit è abbastanza tipico dell'Ozu maturo, per il suo insistere su elementi dilatori e depistanti. Numerosi gag attraversano la prima parte, dove ritroviamo ingredienti classici del primo Ozu: dai poster cinematografici (*Hell's Angels, Billy the Kid, The Miracle Woman* e *Million Dollar Legs*) alla presenza di personaggi tipici della cultura popolare di quegli anni, come la *moga* (modern girl) contro cui si scatena

la cattiveria di Horino. Di speciale importanza le scene parallele che contribuiscono a legare fra loro le due parti del film: la scena dell'esame universitario è richiamata da quella dell'esame d'assunzione, cosí come la scena della morte del padre anticipa l'impennata drammatica che il film assumerà nel duro scontro finale tra Horino e Saiki. Si mitiga cosí il parziale squilibrio fra il tono leggero della prima parte (che tuttavia si chiude con una scena di morte) e quello piú drammatico della seconda (non priva a sua volta di situazioni comiche).

Tanto sul piano narrativo che su quello filmico, *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventú* è un altro esempio di come l'Ozu dei primi anni '30 si avvii rapidamente verso la definizione del proprio stile. Scene epitome a questo riguardo è la morte del padre, costruita sul montaggio per dominanti e armonici, l'uso dello spazio a 360 gradi, il ripetersi di inquadrature dalla struttura simile ma di volta in volta leggermente variata, la profondità di campo, lo scavalcamento dell'asse, il ritardo nell'enunciazione di totali stabilizzanti, la camera bassa, ecc. Nel corso del film ricorrono insistentemente oggetti in primo piano che fungono da mascherino all'azione o servono a "situare" improvvisi stacchi a 90 o 180 gradi, nonché anomali rapporti tra fuoco e fuori fuoco e inserti che si caratterizzano esplicitamente come spazi bianchi (gli alberi della scena del litigio fra Horino e Saiki, su cui ritorneremo). Interessante anche l'uso delle didascalie di dialogo, che talvolta aprono una scena prima che ci sia mostrato colui che parla o addirittura dividono due inquadrature senza che il parlante vi appaia.

Abbiamo già notato come *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventú* sembri l'ideale proseguimento di *Sono nato ma*. Un primo anello di congiunzione è costituito dalla presenza dell'attore Saitō Tatsuo che, pur nella diversità dei due personaggi, dà vita allo stesso ruolo: l'umile e ossequioso impiegato che il potere schiavizza. I due figli nel primo film e Horino nel secondo fraintendono la vera natura del personaggio, ma il corso degli eventi li porterà a scoprire la verità. La scoperta genera in entrambi i casi il climax drammatico, che si manifesta con un'eguale violenza fisica — che Saitō esercita, in quanto padre, nel primo film, e subisce, in quanto umile dipendente, nel secondo. L'impotenza di fronte

agli schiaffi dell'amico e datore di lavoro è certo uno dei momenti piú drammatici e intensi del cinema di Ozu dei primi anni '30. Quella di Saiki può essere letta come una forma di rassegnazione; ma come rispondere alle parole di giustificazione se Saiki rivolge a Horino « Io e mia madre dipendono da te. Se io mi opponessi ai tuoi piani rovinerei la mia vita ». Piuttosto che abbandonarsi a facili propositi di "riscossa", Ozu preferisce analizzare il senso di impotenza determinato da un certo tipo di struttura sociale e poi coglierne tutte le conseguenze.

Horino in realtà non scopre tanto la falsità di Saiki — che mai gli ha rivelato di essere fidanzato con Oshige — quanto la propria illusoria idea di amicizia, pensata come un legame al di sopra dei condizionamenti sociali. Cosí, il lieto fine non sembra dettato tanto da esigenze produttive, quanto dall'esito di un processo di crescita e di consapevolezza da parte dei personaggi, che potranno ricostruire il loro rapporto, forse non piú d'amicizia ma almeno di franchezza, fuori da ogni equivoco e nei *limiti* ben definiti delle loro relazioni di classe. Non solo per questo, il climax drammatico di *Dove sono finiti* è uno dei momenti chiave del cinema di Ozu degli anni '30. Lo è anche per l'uso di inserti — spazi bianchi — attualizzati in inquadrature di alberi, che punteggiano la scena senza essere in alcun modo raccordati allo sguardo di un personaggio o pretendere di avere un'esplicita motivazione narrativa. Gli spazi bianchi assumono allora la funzione piú pura, quella di momenti di esmplice sospensione del flusso dell'azione, di una sua dilatazione temporale, di rinvio a un'istanza dell'enunciazione insieme discreta (l'inserto come un guardare altrove) ed enfatica (l'inserto come figura d'accentuazione).

È un peccato che l'ultimo film di Ozu del 1932, *Mata au hi made* (*Fino al nostro prossimo incontro*), sia andato perso. La storia di un giovane in rotta con la famiglia che parte come soldato per la Manciuria occupata, deciso a non salutare il padre, parrebbe adatta a consentire un'analisi dei rapporti fra il cinema di Ozu e la drammatica realtà del Giappone imperialista. Un'analisi che siamo costretti a rinviare al periodo della guerra.

Tōkyō no onna (*Una donna di Tokyo*, 1931) è un film costruito

sull'archetipo del sacrificio femminile secondo moduli radicati nel cinema e nella cultura popolare giapponese.

La giovane Chikako mantiene agli studi il fratello Ryōichi prostituendosi nelle ore lasciatele libere dal suo lavoro di dattilografa. Harue, la fidanzata di Ryōichi, rivela al giovane i sospetti che il fratello poliziotto, Kinoshita, nutre nei confronti dell'illecita attività di Chikako. Ryōichi, sconvolto, aggredisce e schiaffeggia la sorella, rifiutandosi di ascoltare le sue ragioni. Il giorno dopo il giovane non rientra a casa. Preoccupata Chikako fa visita ad Harue, che tuttavia non ha notizie di Ryōichi. Mentre le due donne si confidano le loro preoccupazioni sopraggiunge una telefonata di Kinoshita che comunica il suicidio di Ryōichi. A Chikako e Harue non rimane che vegliare la salma di Ryōichi e rispondere alle domande di due cinici cronisti di nera.

La sceneggiatura del film, firmata da Noda Kōgo e Ikeda Tadao, prevedeva che la protagonista non si prostituisse solo per mantenere il fratello agli studi, ma anche per sovvenzionare il partito comunista giapponese, vittima proprio in quegli anni di una dura persecuzione governativa che porterà all'arresto di molti dei suoi dirigenti. Ma niente di tutto ciò rimane nella versione definitiva. Dichiaratamente costruito su due blocchi narrativi, entrambi retti da un enigma (« qual è la misteriosa attività di Chikako? » e « dove è finito Ryoichi? »), il film assegna un ruolo di primo piano ai rapporti paralleli istituiti fra le due coppie fratello-sorella (Ryōichi-Chikako e Kinoshita-Harue) che convivono nei rispettivi appartamenti. Paralleli rafforzati dal ripetersi di situazioni simili nelle due case e dal ruolo assunto da alcuni oggetti (le calze di Ryōichi e i guanti di Kinoshita).

In modo ancora piú evidente di prima, Ozu ricorre alla sua tipica struttura "in profondità", con oggetti a fuoco in primo piano e personaggi sfocati sullo sfondo. I dettagli spesso consentono di elidere azioni dei personaggi, e l'uso di inserti crea impianti formali che eccitano le attese dello spettatore, per poi smentirle puntualmente. Non è ovviamente questa la sola funzione che gli inserti e le transizioni esercitano. Il film se ne serve sovente — vedi l'esordio, la scena in cui Harue comunica a Chikako il suicidio, la veglia del morto, il finale — nei mo-

mente questa la sola funzione che gli inserti e le transizioni esercitano. bollitore, un comignolo, ecc. — che assumono man mano connotazioni sempre piú specifiche. Un interessante elemento di novità concerne la sua dimensione intertestuale. Per prima volta, almeno a giudicare dalle copie esistenti, Ozu cita un film americano non attraverso un manifesto ma con una vera e propria sequenza che Chikako e Ryōichi vedono al cinema. Il film è *If I Had a Million* (1932) di Lubitsch e la sequenza è quella della lunga corsa dell'impiegato (Charles Laughton) per scale e uffici. Quasi che il regista volesse compensare la mancanza del mondo dei *sararīmen*, predominante nelle sue opere precedenti, e inserire una pausa leggera in un film insolitamente grave per quegli anni. Come per il filmino di *Sono nato, ma...*, Ozu ricorre a un effetto metatestuale per dare l'addio a qualcosa che considera già parte del suo passato cinematografico.

Pur in modi diversi, *Una donna di Tokyo* ripropone la figura tematica dello svelamento e della vergogna, nell'ambito, questa volta, di un rapporto tra fratello e sorella. Anche qui la rivelazione — la condizione di prostituita di Chikako — genera un momento di particolare intensità drammatica che provoca un atto di violenza (Ryōichi schiaffeggia la sorella). Tuttavia, a testimonianza di come Ozu ritorni sempre su situazioni simili ma per variarle, lo scontro violento non è seguito dalla riconciliazione: ossia, la rivelazione non si traduce in un nuovo e piú onesto rapporto fra gli individui in gioco. Ryōichi, piú debole dei personaggi dei film precedenti, cederà allo shock della scoperta e si toglierà la vita. Con questa scelta, Ozu si inserisce in una forte tradizione del cinema e della cultura giapponese, fondata sull'opposizione tra la forza dell'elemento femminile e la debolezza di quello maschile. Opposizione che si riaffaccerà significativamente in altri film del regista.

Temi, situazioni e caratteri propri di *Passeggiate allegramente!* girato tre anni prima vengono riproposti nel melodramma criminale *Hijōsen no onna* (*La donna della retata*, 1933).

Tokiko, una dattilografa, ha un rapporto sentimentale con Jōji, il boss

di una piccola banda di gangster. Il legame fra i due si incrina quando l'uomo conosce Kazuko, sorella di Hiroshi, uno studente da poco aggregatosi alla banda. Inizialmente Tokiko cerca di allontanare Kazuko, ma, in un secondo momento, nasce fra le due donne un sentimento d'amicizia. I rapporti fra Tokiko e Jōji si fanno sempre piú difficili. La donna riesce comunque a convincere l'uomo a abbandonare il mondo del crimine e a iniziare una nuova vita. Senonché Hiroshi, che ha rubato dei soldi dal negozio dove lavora Kazuko, si trova nei guai. L'unico modo per uscirne è trovare del denaro. Jōji e Tokiko compiono una rapina per salvare Hiroshi. La polizia è tuttavia sulle loro tracce. Tokiko vorrebbe consegnarsi, Jōji no. Solo dopo averlo ferito con un colpo di pistola, Tokiko convince il suo uomo a saldare il debito con la giustizia.

A legare strettamente *La donna della retata* e *Passeggiate allegramente!* non è solo lo stesso universo referenziale (il mondo della malavita, i piccoli criminali, i locali notturni, ecc.) o tematico (la redenzione difficile, la necessità di pagare i propri debiti morali, ecc.) ma anche il ripetersi di alcuni modelli formali che strutturano episodi analoghi. Ne è un esempio la doppia sequenza metropolitana di *Passeggiate allegramente!*, dedicata all'arrivo e all'uscita dall'ufficio degli impiegati, qui riproposta in forme simili all'inizio del film. *La donna della retata* è l'ennesima manifestazione del rapporto che Ozu instaura col cinema americano classico e, in particolare, col gangster film, di cui riprende le piú spiccate caratteristiche, rivedendole e correggendole alla luce della propria peculiare concezione del cinema. Avevano molta fortuna allora, in Giappone, i film di Sternberg, Wellman, Hawks e Leroy. Una voga testimoniata anche dalle opere di altri registi di rilievo, come *Kaisatsukan* (*Polizia*, 1933) di Uchida Tomu e *Arashi no naka shojo* (*Una ragazza nella tempesta*, 1932) di Shimazu Yasujirō. Ma, mentre questi e altri film espandono in forme enfatiche lo stile del cinema americano, *La donna della retata* si caratterizza per una intonazione piú sobria. Del resto, per Ozu, il passaggio attraverso il cinema americano non è solo un segno di esterofilia (o cinefilia), ma anche un modo per gettare uno sguardo sui processi di occidentalizzazione che il paese attraversa in quegli anni. Cosí, se alcuni ambienti sembrano usciti da un *nero* americano del periodo — come il cabaret Florida, il negozio dell'RCA Victor, il garage, il boxing

club, le strade notturne, ecc. —, si può ricordare che questi luoghi fanno ormai parte del paesaggio metropolitano di Tokyo e Yokohama. L'amore di Ozu per il cinema americano — l'*affiche* di turno e quella di *All'ovest niente di nuovo* — le esigenze produttive e commerciali di Kido e della Shōchiku, gli orientamenti sociali e di costume del paese finiscono cosí per coincidere.

Sul piano stilistico ritroviamo numerosi segni inconfondibili. Gli ambienti sono spesso introdotti da oggetti in funzione di sineddoche (la caffettiera della stanza di Jōji), gli attori si muovono talvolta all'unisono (i due pedinatori con la sigaretta in bocca), il montaggio ricorre spesso a stacchi a 90 o 180 gradi, le inquadrature sono di frequente sovraccariche, con oggetti in primo piano e una messa a fuoco selettiva, le didascalie dei dialoghi giocano su soluzioni ambigue. Gli effetti di luce a intermittenza, provocati dalle insegne al neon, producono immagini suggestive — anche se tipiche del genere. La macchina da presa occupa di frequente una posizione bassa, il che talvolta sfocia in una rappresentazione ironica degli atteggiamenti affettati e "all'americana" dei gangster. Nella scena in cui il caporeparto di Tokiko regala alla donna un anello, c'è uno dei piú clamorosi sguardi in macchina — proprio al centro dell'obiettivo — del cinema di Ozu. Non mancano infine gli inserti, talvolta privi di nessi narrativi (gli anelli appesi al soffitto della palestra). Né mancano interessanti effetti di montaggio costruiti su elaborati movimenti di macchina (che fungono da dominante discorsiva dei raccordi), né l'anomalo uso della struttura classica del punto di vista (come nella scena in cui a Tokiko che si affaccia alla finestra seguono tre inquadrature: un comignolo che fuma, una seconda finestra, un bollitore — tre o una sola soggettiva?).

Tuttavia, al di là delle sue proprietà stilistiche, *La donna della retata* non si discosta molto dalla produzione media dei generi cinematografici e letterari dell'epoca.

Dekigokoro (*Capriccio passeggero*, 1933) consente a Ozu di conquistare per la seconda volta, consecutivamente, il primo posto nella classifica dei migliori 10 film dell'anno stilata dai critici di «Kinema Junpō»,

davanti a *Taki no shiraito* (*Il filo bianco della cascata*) di Mizoguchi e *Yogoto no yume* (*Il sogno di ogni notte*) di Naruse. Il film inaugura una sorta di ciclo imperniato sulla presenza costante dell'attore Sakamoto Takeshi, che finisce col sostituire lo studente o *sararīmen* Saitō Tatsuo, nei panni di un personaggio che, pur assumendo ruoli diversi di film in film, porta sempre lo stesso nome: Kihachi. Di qui l'appellativo della mini-serie — *Kihachi-mono* — composta da *Capriccio passeggero*, *Storia di erbe fluttuanti* (1934), *Una ragazza innocente* (1935) e *Una locanda di Tokyo* (1935).

Capriccio passeggero introduce altre due significative novità nel cinema di Ozu: anzitutto un nuovo soggetto sociale, il proletariato; poi un ambiente quasi mitico nel panorama della cultura giapponese, le aree urbane definite *shitamachi* (downtown), in gran parte distrutte dagli incendi che seguirono il grande terremoto del 1 settembre 1923, dove era ancora possibile respirare l'atmosfera vivace della vecchia Edo (l'antico nome di Tokyo), nel suo formicolante e variegato universo di piccole botteghe artigiane, venditori ambulanti, modesti ristoranti di *sushi*, vivaci teatri popolari, ecc. In sostanza un mondo ormai in decadenza, in un Giappone proteso verso la modernizzazione e la occidentalizzazione, che trovava nelle pagine di scrittori come Kafu Nagai e Kubota Mantarō una rievocazione intrisa di intensa nostalgia.

Kihachi e Jirō lavorano come manovali in una fabbrica di birra e dividono un modesto appartamento insieme al piccolo Tomio, figlio di Kihachi. I due uomini conoscono la giovane Harue, rimasta da poco senza lavoro. Kihachi se ne innamora e rivela i suoi sentimenti all'amico. Tuttavia è proprio di quest'ultimo che Harue è innamorata. Fedele al suo sentimento d'amicizia, Jirō respinge la donna. Kihachi, a sua volta respinto, sfoga la propria amarezza trascorrendo il tempo a bere sakè. Sentendosi trascurato e deriso dai compagni a causa del comportamento del padre, il piccolo Tomio reagisce furiosamente, distruggendo il *bonsai* di Kihachi. Ne segue una lite violenta e drammatica. Resosi conto dei propri torti, Kihachi dona 5 *sen* al bambino che li spende tutti in dolciumi facendo una seria indigestione. Kihachi deve trovare i soldi per l'ospedale. Harue vorrebbe aiutarlo coi suoi modesti risparmi, ma Jirō, che intanto le rivela il suo amore, la frena dicendole che è un problema suo e di Kihachi. Dopo aver ottenuto

dal barbiere della zona un prestito, Jirō decide di andare a lavorare in Hokkaido. Kihachi glielo impedisce e, dopo aver affidato Tomio a un'amica decide di prendere il suo posto. A bordo della nave per l'Hokkaido viene tuttavia preso dalla nostalgia per il piccolo Tomio e, tuffatosi in mare, se ne torna indietro a nuoto.

L'accurata descrizione ambientale, già evidente in *Sono nato, ma...*, e la rappresentazione della vita quotidiana delle classi piú umili han fatto sí che il film fosse letto come un significativo esempio di realismo. Tuttavia tale ipotesi non tiene conto né delle tensioni melodrammatiche che attraversano l'intreccio, né della presenza di uno stile le cui caratteristiche di fondo si confanno assai poco a un'idea di realismo in cinema.

Sul piano narrativo il film si basa su due storie intrecciate: una che riguarda il triangolo Harue, Kihachi e Jirō e l'altra dedicata ai rapporti tra Kihachi e il figlio Tomio. Una particolare attenzione è dedicata al carattere dei personaggi. Kihachi è uomo di sentimenti comuni, tipici del mondo di *shitamachi*: esuberante, spontaneo, privo d'istruzione, romantico, irresponsabile, e soprattutto pieno di contraddizioni (è convinto di essere un grande seduttore, ma la donna di cui si innamora lo respinge). Decide di abbandonare il figlio perché questi non ha piú bisogno di lui, ma, fatte poche miglia, è assalito dalla nostalgia e si precipita a casa. Come non vedere in lui un predecessore di quel Tora-san che sarà il protagonista della piú popolare serie cinematografica giapponese del secondo dopoguerra? Al contrario, Tomio — interpretato dal terribile Tokkan Kozō, protagonista del film omonimo e il piú piccolo dei due fratelli di *Sono nato, ma...* — è il prototipo del ragazzino già maturo e piú responsabile e intelligente del padre. L'acme del confronto fra i due personaggi si ha nella scena del violento litigio: un altro degli straordinari momenti dell'Ozu d'anteguerra, risolto in un contrasto, in uno scontro verbale e fisico, che a sua volta finisce col generare una fase di reciproca comprensione fra le parti, secondo un modello già visto all'opera nei film precedenti. Stanco del comportamento dissoluto di Kihachi, Tomio, in un istante di rabbia, si vendica distruggendone il *bonsai*. La sera, il padre rientra come sempre ubriaco, schiaffeggia il piccolo Tomio che non

reagisce se non grattandosi il naso a ogni colpo ricevuto. Kihachi si rende a poco a poco conto dell'ingiustizia che sta commettendo. Ma quando smette di colpire Tomio, è il ragazzo che comincia a schiaffeggiare il padre, e costui rimane, come prima Tomio, inerte. La successione azione-assenza di reazione-reazione ritardata conferisce alla scena una forte drammaticità. Ozu riprende una tipica soluzione da gag cinematografico — sí, pensiamo proprio a Laurel e Hardy — da cui però espunge ogni finalità comica. Ne conserva solo la struttura e la mette al servizio dello scontro fisico tra un padre e un figlio che unicamente attraverso questa soluzione estrema potranno riprendere il dialogo.

Ma *Capriccio passeggero* non è soltanto un film drammatico. Al contrario, tutta la vicenda è punteggiata di gag e situazioni genericamente comiche, e di esse si nutre. Kihachi deve ricevere la visita di Harue ma, quando cerca di convincere il figlio a uscire di casa invitandolo ad andare a giocare, questi si ostina a rispondere che deve studiare. Kihachi si veste a festa per incontrare la ragazza di cui è innamorato e qualcuno vedendolo si chiede se, con quei vestiti, non stia recandosi a un funerale: battuta che riascolteremo quasi trent'anni piú tardi nell'ultimo film, *Il gusto del sakè*. Pur essendo ricco di personaggi e situazioni fortemente giapponesi, *Capriccio passeggero* non è esente da influenze del cinema americano. Satō sottolinea (*Ozu Yasujirō no geijutsu*, vol. II, p. 7) come il film rielabori situazioni tipiche di alcuni successi americani in Giappone (*The Champ*, *One Night in Downpour* e *Kick-in*). D'altronde, basterebbe il tema dell'amicizia virile, cosí caro a tanto cinema d'oltreoceano, per mostrare la natura del debito del regista.

Fra gli aspetti stilisticamente piú interessanti va rilevato l'uso originale delle didascalie di dialogo, che vengono combinate con le immagini nei modi piú vari (fra due piani di chi ascolta, fra due piani di un oggetto, fra il piano di chi ascolta e quello di chi parla, ecc.). Numerosi anche gli inserti-spazi bianchi che attraversano il film e che spesso si rifanno a scorci e segni tipici del paesaggio: dalla biancheria stesa alle grandi cisterne. Sovente questi inserti assumono anche la funzione di inquadrature di transizione secondo modelli piuttosto astratti, propri del montaggio per dominanti e armonici, dove le informazioni di

tipo diegetico passano in secondo piano rispetto alla costruzione di modelli formali quasi geometrici e alla creazione di particolari atmosfere.

Ma la scena piú significativa per illustrare i metodi di formalizzazione del cinema di Ozu, è quella iniziale. Siamo in un teatro dove un narratore sta raccontando una storia comica. Una carrellata laterale mostra il pubblico seduto in terra. Poi, una serie di inquadrature legate fra loro da espliciti rapporti di continuità spaziale ritraggono piú da vicino alcuni spettatori. Uno di loro scorge un portafoglio sul pavimento. Facendo attenzione che nessuno se ne accorga, lo afferra, lo apre e quando scopre che è vuoto, lo getta via. Ecco ora una nuova serie di inquadrature che mostrano la stessa azione compiuta da altri personaggi: l'ultimo di questi, capito che quel portafoglio è comunque meglio del suo, butta via il vecchio. Vecchio per lui, ma nuovo per gli altri. A questo punto un'altra serie di inquadrature, speculare alla precedente, torna sui medesimi personaggi che, notando il "nuovo" portafoglio lo raccattano, lo aprono e lo gettano. Giunto al termine del suo percorso, il portafoglio viene sostituito da un esercito di pulci che, saltando maliziosamente da uno spettatore all'altro e raggiungendo lo stesso narratore, crea gran scompiglio fra la gente che si gratta come può. Ma stavolta il tutto è visto attraverso una lunga inquadratura in campo totale. Il modo in cui oggetti, azioni, situazioni e soluzioni di discorso si integrano, si succedono e fra loro si rapportano in questa scena rappresenta forse uno dei vertici nell'uso del montaggio per dominanti e armonici raggiunto da Ozu negli anni '30.

Di *Haha o kowazuya* (*Una madre dovrebbe essere amata*, 1934), si conserva una copia incompleta, mancante del primo e dell'ultimo rullo. Tuttavia, non si rischia molto affermando che questo melodramma, un po' troppo lacrimoso, non va annoverato fra i capolavori di Ozu.

Otto anni dopo l'improvvisa morte del padre, il giovane Sadao scopre di essere in realtà figlio della prima moglie del genitore. Chieko, la donna che Sadao credeva fosse sua madre, gli spiega di non avergli mai detto la verità per non farlo sentire diverso dal fratello Kosaku, anch'egli ignaro di tutto. Ma le parole della donna non servono a consolare Sadao. I rapporti con la madre e col fratello si fanno sempre piú difficili, e Sadao cerca

rifugio fra le braccia di Mitsuko, che lavora in un albergo a ore di Yokohama.

Nel frattempo anche i rapporti fra Chieko e il figlio Kosaku sono diventati piú tesi: questi non può capire perché la madre sia sempre cosí disponibile ai capricci del fratello. Rientrato in casa, e sentendosi in colpa per il suo atteggiamento, Sadao provoca un nuovo litigio, Ma col fine segreto di far riappacificare Chieko e Kosaku, il quale rimane sconvolto scoprendo a sua volta la vera identità della madre di Sadao. Quest'ultimo riceve, nell'equivoco albergo in cui trascorre gran parte del suo tempo, la visita di Chieko, che viene allontanata malamente. Rimproverato da una domestica, Sadao torna a casa e chiede perdono alla donna. Tre anni piú tardi la famiglia trasloca in una piccola casa di periferia.

Con *Una madre dovrebbe essere amata* cominciano a prender forma quegli universi familiari che, a partire da *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* (1941), diverranno tipici dell'Ozu maturo. Anche l'improvvisa morte del padre, già presente in *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventú*, sembra anticipare, per il carattere drammatico delle sue conseguenze, quella di Toda nel film del '41 (durante le riprese, del resto, proprio il padre di Ozu era venuto a mancare). I contrasti all'interno della famiglia non sono un tema nuovo per Ozu, come già testimoniava il duro conflitto tra padre e figli di *Sono nato, ma...* Neppure nuovo è il motivo della rivelazione improvvisa — qui la vera identità della madre di Sadao — che scatena conflitti e tensioni anche violenti (Kosaku schiaffeggia Sadao, che non reagisce), destinati a sfociare in un nuovo rapporto di armonia fra le parti. Tale movimento articolato in tre stadi — rivelazione, conflitto violento, armonia ritrovata — sembra dunque caratterizzarsi come una delle strutture tematiche portanti, se non quella portante, del cinema di Ozu degli anni '30. Anche dal punto di vista linguistico troviamo qui numerose figure tipiche del regista: dal fuoco selettivo alle transizioni, dal montaggio per dominanti e armonici ai *sojikei* (senza che tuttavia nessuna di essere dia vita a scene particolarmente significative). Piú interessante invece è la costruzione del personaggio di Sadao, che — nelle sue contraddizioni non risolte, nelle improvvise decisioni prive di una giustificazione o spiegazione psicologica — è un esempio della opacità che distinguerà molti protagonisti dell'Ozu a venire).

Il film rivela infine una passione cinefilica quasi maniacale come

testimonia l'apparizione dei *poster* di *Poil de carotte* (Duvivier, 1932), *Rain* (Milestone, 1932) con una visibilissima Joan Crawford, *Don Quixotte* (Pabst, 1933) e *La fille du regiment* (Billon, 1933). Curioso il predominio dei film europei su quelli americani. Fra questi, c'è un film diretto da un regista tedesco, in una produzione francese. Sono i primi segni del mutamento politico e culturale del paese: lo sguardo si sposta dalla realtà americana a quella europea e, in particolare, a quella tedesca. Fatto qui confermato da almeno due espliciti rinvii alla presenza della cultura germanica nel Giappone degli anni '30: l'uomo che legge un giornale tedesco e la ripetuta apparizione di un manifesto su cui leggiamo — ma in inglese — « Germany, welcome you ».

Con *Ukigusa monogatari* (*Storia di erbe fluttuanti*, 1934) Ozu ottiene per la terza volta consecutiva il primo posto nella classifica dei 10 migliori film dell'anno. Il Kihachi di Sakamoto Takeshi sveste i panni dell'esuberante proletario di *Capriccio passeggero*, per indossare quelli del piú maturo e riflessivo capo di una compagnia di attori girovaghi. La novità piú evidente consiste nell'abbandono dell'universo metropolitano a favore di un ambiente rurale, il piccolo villaggio in cui si reca la compagnia di Kihachi. E questo, insieme a una certa insistenza sulle pratiche della religione, è forse un segno della tendenza politico-culturale che nel Giappone degli anni '30 invitava a un generale ritorno alla tradizione: la città era vista come il simbolo della perdita dei valori piú autentici della cultura nazionale e la campagna, al contrario, come il luogo dove tali valori erano ancora presenti.

La troupe di Kihachi giunge in una piccola cittadina di campagna, dove un tempo egli aveva avuto una relazione con Otsune, da cui era nato Shinkichi. Otaka, l'attuale compagna di Kihachi, scopre le ragioni che hanno spinto l'uomo a tornare al villaggio. Gelosa, chiede alla giovane e bella Otoki di sedurre Shinkichi, che crede che Kihachi sia suo zio. Otoki esegue ma i due giovani si innamorano veramente l'uno dell'altro. Furioso, Kihachi rimprovera aspramente le due donne. Nel frattempo la troupe va verso il fallimento ed è costretta a vendere tutto. Mentre Kihachi fa visita a Otsune,

sopraggiungono Shinkichi e Otoki: padre e figlio si confrontano aspramente alla rivelazione della vera identità del primo Shinkichi replica duramente di non aver bisogno di un padre. Alla stazione Kihachi incontra Otaka e riparte con lei sullo stesso treno.

Il rapporto tra Kihachi e Shinkichi è speculare a quello di Sadao e Chieko in *Una madre dovrebbe essere amata*. Mentre Shinkichi scopre che l'uomo creduto suo zio è in realtà suo padre, Sadao scopriva che la donna creduta sua madre era nei fatti soltanto la moglie del padre. Poi, la rivelazione di *Una madre dovrebbe essere amata* scatenava un conflitto destinato a sfociare in una nuova e piú autentica armonia; qui, al contrario, la rivelazione scatta dopo l'avvenuta apertura del conflitto provocato dalla relazione fra Shinkichi e la giovane attrice, e, soprattutto, non reca una nuova armonia, ma sancisce inesorabilmente l'irreparabilità dello scontro (« Non ho bisogno di un padre » afferma duramente Shinkichi). Questo è il prezzo che Kihachi è costretto a pagare per gli errori passati. L'autorità paterna non è semplicemente messa in crisi, ma esplicitamente negata: v'è l'impossibilità oggettiva del padre di ricoprire il ruolo. Dopo aver abbandonato la madre di Shinkichi, Kihachi non può arrogarsi alcun diritto sulle scelte del figlio. Tuttavia, Kihachi non è un personaggio negativo: come sempre in Ozu, gli uomini sono sempli-
ognuno di essi ce li fa sentire assai vicini comunque e sempre. Non
cemente osservati, e non giudicati. La calda umanità che traspare da
si dimentichi infine che la struttura « rivelazione-conflitto violento-armonia ritrovata » non è assente, ma è trasferita su un elemento parallelo all'intreccio principale (il rapporto fra Kihachi e la sua nuova compagna Otaka, dove la rivelazione riguarda i legami segreti dell'uomo con Otsune e Shinkichi).

Un altro tratto caratteristico del cinema di Ozu, e della cultura giapponese, lo troviamo qui nella forza di coesione del gruppo e nella sua funzione consolatoria. Alle bande di studenti, tipiche dell'Ozu degli anni '30, si sostituisce una compagnia di attori girovaghi. E come in *Il coro di Tokyo* il canto finale degli ex-studenti fungeva da temporaneo sollievo alle difficoltà vissute nella metropoli della disoccupazione, cosí i

membri della troupe di Kihachi, dopo aver venduto i propri beni, esprimono solidarietà intonando una vecchia canzone. L'ambientazione rurale implica l'insistito ricorso a elementi di ordine religioso, piú vivi nelle campagne che in città. Accade cosí che fra gli oggetti usati negli inserti-spazi bianchi, nelle transizioni e nei montaggi armonici, ricorrano frequentemente i *kamidana*, tipici altarini shintoisti, i *maruda*, statuette portafortuna rappresentanti Bodhidarma, il fondatore del buddhismo Zen, e altri simboli religiosi. Ozu se ne serve spesso in funzione ironica, desacralizzata, secondo un atteggiamento del resto tipicamente giapponese. Quando durante gli anni di guerra il regista girerà *C'era un padre* (1942), ritorneranno immagini shintoiste, che assumeranno però una ben maggiore gravità, giustificata non solo dal conflitto in corso ma anche dal nuovo valore che tali immagini avevano assunto nella cultura del tempo. Tuttavia, secondo una tendenza già rinvenibile in *Una madre dovrebbe essere amata* (i manifesti e i giornali tedeschi), questo film indica comunque — nel rifiuto dei valori della metropoli e nel recupero di quelli contadini — quanto il cinema di Ozu si stia avvicinando alla nuova politica culturale del Giappone che si avvia alla guerra imperialista (anche se, come nota Sato Tadao, alla base del soggetto c'è un film americano, *The Barker*, 1928, di George Fitzmaurice).

Fortemente strutturato su linee parallele, *Storia di erbe fluttuanti* è attraversato da numerosi gag (per lo piú affidati al terribile Tokkan Kozō), da oggetti-sineddoche di ambienti (la bicicletta di Shinkichi), da immagini allusive della evanescenza della vita umana (i bollitori fumanti) o piú semplicemente della sua quotidianità (i panni stesi). Un esempio significativo di *sojikei* è la scena in cui Kihachi e Shinkichi sono a pesca e la macchina da presa li inquadra mentre compiono movimenti identici, quasi a dare concretezza figurativa al legame padre-figlio (la scena si colloca nella prima parte del film, quando il conflitto fra i due non è ancora esploso). La stessa immagine tornerà, in modi e forme ancora piú pregnanti, in *C'era un padre*.

Infine, in *Storia di erbe fluttuanti* Ozu non rinuncia allo spettacolo nello spettacolo, questa volta rappresentato dalle recite della compagnia di Kihachi, testi popolari vicini al kabuki. Ma qui il gioco fra attori e

pubblico si raddoppia: non solo gli spettatori osservano la rappresentazione ma, negli intervalli, nascosti dietro le tende, gli attori spiano le bellezze locali, sognando avventure galanti (di questa scena si ricorderà certamente Imamura in *Nusumareta yokujo, Desideri rubati*, 1958). Tale rovesciamento dei ruoli riappare, in forma drammatica, quando gli attori seduti come spettatori in mezzo alla sala osservano l'acquirente dei loro costumi che si muove da padrone sul palcoscenico. Il fluttuare e il carattere effimero di tutte le cose si esprime anche in questo essere un giorno attori e l'altro spettatori della vita. Nel 1959 Ozu girerà un remake a colori del film, che titolerà semplicemente *Erbe fluttuanti.*

Il primo film che Ozu gira nel '35 — *Hakoiri musume* (*Una ragazza innocente)* — è andato perso. Kihachi e il figlio Tomibō — interpretati dall'ormai celebre coppia Sakamoto Takeshi e Tokkan Kozō — sono immersi in una complicata vicenda matrimoniale che coinvolge una loro vicina e tre pretendenti. Il film ritorna al mondo della *shitamachi* e al dato di costume che già era di *Capriccio passeggero.* Il suo sottotitolo, « Una storia ascoltata in un bagno pubblico », rinvia a uno dei capolavori della letteratura popolare — la cosiddetta *gesaku* — della prima metà dell'ottocento: *Ukiyoburo* (*Il mondo del bagno*, 1809-31) di Shikitei Sanba. La Shōchiku vuole che il film esca per le vacanze di fine anno e che diventi il capofila di una "serie", ma l'intervento dei censori, che tagliano alcune scene, induce forse i dirigenti della società a fare retromarcia.

Verso la metà degli anni '30 il governo promuove la produzione d'una serie di film culturali (*bunka eiga*), con l'intento di valorizzare il patrimonio della cultura tradizionale. Il contributo di Ozu è costituito dal documentario — che è anche il suo primo film sonoro — *Kagamijishi* (1935), dedicato a un celebre attore del kabuki, Onoye Kikugoro VI, il quale interpreta la danza del leone che dà il titolo al film. Nella prima parte Ozu mostra l'interno del teatro e indugia nel camerino dell'attore, adottando i suoi tipici stilemi: camera bassa, montaggio per armonici e dominanti, contiguità spaziale, stacchi a 90 gradi, macchina fissa, ecc. Ma dovrà rinunciarvi nel corso della rappresentazione vera

e propria, evidentemente per i problemi posti dalla ripresa sonora. Fatto che spingerà Ozu ad attendere ancora un po' prima di dare l'addio al muto.

Toklo no yado (*Una locanda di Tokyo*) è l'ultimo film della serie *Kihachi-mono*, anche se l'attore Sakamoto Takeshi comparirà ancora in numerosi altri film di Ozu, ma in ruoli di secondo piano. I paralleli con *Capriccio passeggero* sono evidenti: anche qui Kihachi è un sottoproletario impulsivo e privo d'istruzione, solo, ma con prole a carico (e stavolta i figli sono due), che trascorre molto del suo tempo libero a bere sakè, cullandosi in un'illusione d'amore. L'attenzione all'ambiente è pari a quella dei film immediatamente precedenti, ma qui alla *shitamachi* di *Capriccio passeggero* si sostituisce una desolata periferia industriale ai margini di Tokyo. Il soggetto è firmato dallo stesso Ozu insieme a Ikeda Tadao e Arata Masao, sotto lo pseudonimo di Winthat Monnet (ossia « Without Money »).

Kihachi, insieme ai due figli Zenko e Shōto, vaga alla periferia di Tokyo alla ricerca di un lavoro. Di notte i tre trovano rifugio in una modesta locanda piena di diseredati, dove incontrano Otaka e la sua bambina Kimiko. I soldi stanno per finire e Kihachi pone ai due bambini la drammatica scelta: « Preferite mangiare o trovare posto nella locanda? ». Dato che alla fame non si comanda, i tre consumano un pasto in una modesta osteria dove Kihachi incontra Otsune, una sua vecchia conoscente che gestisce un piccolo ristoro e offre ai tre ospitalità. Kihachi trova lavoro e a sua volta invita, nella locanda di Otsune, Otaka e Kimiko. Una sera Kihachi scopre che Otaka intrattiene i clienti di un'osteria. La donna gli spiega che è l'unico modo per trovare i soldi necessari per curare Kimiko che si è ammalata. D'impulso Kihachi decide di rubare per aiutare Otaka. Compiuto il furto, consegna i soldi ai figli perché li portino a Otaka, chiede a Otsune di badar loro e va a costituirsi alla polizia.

L'attenta descrizione di un ambiente sottoproletario, il lungo peregrinare del protagonista alla ricerca di un lavoro, il carattere di narrazione "debole" della prima parte hanno indotto qualcuno a definire, secondo un'interpretazione assai discutibile sul piano storiografico, *Una locanda*

di Tokyo un film precursore del neorealismo italiano, e in particolare di *Ladri di biciclette,* proprio per il pedinamento che occupa tutta la prima parte. In realtà il film rivela ancora una volta la capacità di Ozu di muoversi in equilibrio tra una dimensione naturalista e un'attenta e raffinata elaborazione formale, assai poco affine ai canoni del piú autentico neorealismo italiano. Anche l'aspetto piú "zavattiniano" del film si regge su un gioco di ripetizioni e varianti, di simmetrie lievemente alterate, di paralleli e assonanze formali tipiche di Ozu. Le giornate si alternano rigorosamente fra vagabondaggi diurni e provvisorie sistemazioni notturne. Gli eventi si richiamano l'un l'altro (un giorno i due bambini posano lo sguardo su alcuni loro coetanei che vanno a scuola, quello successivo il padre osserva alcuni operai che si recano a lavorare). Le inquadrature del vagabondaggio hanno una dimensione formale costante, in cui ricorrono precise modalità di costruzione interna (oggetti in primo piano e personaggi che si muovono sullo sfondo), e ritornano frequentemente gli stessi materiali (erbaccia, cisterne, spole per cavi elettrici, strutture di fabbriche, pali della luce) disposti secondo la logica del montaggio per dominanti e armonici. Proprio a tali materiali si affidano gli inserti-spazi bianchi e le transizioni, come accade nella scena in cui, seduti in mezzo a un desolato paesaggio, Kihachi e Otaka esprimono nostalgia per gli anni in cui erano bambini e che Ozu "taglia" con piani di cielo, erbacce e ciminiere. La seconda parte si distacca ulteriormente dai moduli di un neorealismo ideale per la forte consequenzialità degli eventi e l'ingombrante dimensione melodrammatica (accentuata da inserti di fuochi d'artificio — per enfatizzare il momento drammatico della rapina — che erano già presenti in *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventú?* e *Capriccio passeggero*).

La scena piú toccante del film — un'interessante variazione nella trama dello spettacolo nello spettacolo cosí cara ad Ozu — è quella in cui Kihachi e i due bambini, andati inutilmente alla ricerca di un lavoro, fingono, seduti su un prato, di consumare un lauto pasto mimandone accuratamente, quasi come in un cerimoniale, i gesti rituali. La "recita" è interrotta dal casuale passaggio di Otaka e Kimiko. Colti alla sprovvista, i tre si ricompongono assumendo un atteggiamento di

maggior dignità. È una breve ma intensa scena che ripropone quel tema della vergogna e quel senso d'imbarazzo che non solo compare piú volte nel cinema di Ozu, ma costituisce anche una delle figure chiave della psicologia giapponese.

Con *Daigaku yoitoko* (*L'università è un bel posto*, 1936) Ozu torna al *gakusei-mono* (film di studenti), rinunciando però al tono scanzonato di film come *Giorni di gioventú* per affrontare invece una realtà permeata di cupo pessimismo. L'opera, denunciando l'inutilità degli studi e il grave problema della disoccupazione, sembra essere un ideale ponte fra le prime commedie e l'ultimo capolavoro degli anni '30, *Figlio unico.* Altro non si può dire perché del film non rimane traccia.

Nel 1935 Ozu aveva interrotto la lavorazione di *Tōkyō yoikoto* (*Tokyo è un bel posto*) a causa della malattia di uno degli attori. Questo soggetto sarà comunque la base del primo *talkie*, *Hitori musuko* (*Figlio unico*), girato nel 1936 con il sistema sonoro messo a punto da Mohara Hideo, il direttore della fotografia di quasi tutti i film realizzati dal regista negli anni '30. Ozu giustificava la sua riluttanza ad abbandonare il "muto" perché aveva promesso a Mohara di attendere che fosse pronto prima di compiere il grande salto. Certo è che mai si sarebbe deciso se la tecnica della riproduzione sonora non l'avesse soddisfatto. Oggi *Figlio unico* è ritenuto uno dei capolavori del suo cinema, ma i critici dell'epoca gli preferiscono, nell'anuale classica di « Kinema Junpō », due Mizoguchi — *Gion no shimai (Le sorelle di Gion)* e *Naniwa no ereji* (*Elegia d'Osaka)* — e un Uchida Tomu — *Jinsei gekijō* (*Il palcoscenico della vita*). Quattro film sufficienti a testimoniare della grande vitalità del cinema giapponese di quegli anni.

Il piccolo Ryōsuke vive con la madre, Otsune, in una umile casa di campagna nello Shinshū. Grazie all'involontaria complicità del maestro, Ryōsuke convince Otsune a lasciargli proseguire gli studi. Dopo tredici anni di lontananza, nel 1936, la madre va a Tokyo per visitare il figlio. Nel corso di questo lungo periodo la donna si è sottoposta a ogni sacrificio, vendendo la casa e andando a dormire nelle baracche operaie dell'opificio presso cui

lavora, per poter pagare gli studi a Ryōsuke. Giunta a Tokyo scopre in rapida successione che il figlio vive in un'umile casa di una desolata periferia, che si è sposato e ha avuto un figlio e che non ha trovato occupazione migliore di quella di insegnante serale in una modesta scuola. Ryōsuke è gentile con la madre, come lo è la moglie Sugiko. I due devono fare non pochi sacrifici per potersi permettere qualche visita in città con Otsune.

A Tokyo vive anche l'ex maestro di Ryōsuke, costretto ora a gestire un modesto *tonkatsuya* (ristorante di carne di maiale). Ryōsuke, che si rende conto di aver deluso le attese della madre, cerca di giustificarsi, ma ammette il suo fallimento. La madre lo rimprovera soprattutto per aver rinunciato a lottare. Quando il figlio di una vicina vedova è ricoverato in ospedale perché colpito da un cavallo, Ryōsuke offre alla povera donna i suoi pochi denari per pagare le spese mediche. La generosità del giovane colpisce Otsune e mitiga in parte la sua delusione. Ryōsuke promette a se stesso di riprendere a lottare, anche per il bene del proprio figlio. Otsune ritorna nella sua Shinshū e racconta a un'amica di aver trascorso a Tokyo giorni indimenticabili.

Figlio unico è uno dei film piú amari del cinema di Ozu degli anni '30, ancora piú di *Sono nato, ma...*, dove la lievità del tocco mitigava parzialmente i toni cupi. Il regista riprende la figura del sacrificio (quello di Otsune nei confronti del figlio Ryōsuke) per mostrarne l'inutilità, causata non dai crudeli giochi del destino, ma da una precisa realtà sociale. Assistiamo al fallimento degli ideali dell'epoca Meiji (1868-1912), quando si pensava che l'avvento della modernizzazione avrebbe sí costretto i giapponesi a modificare il sistema di vita tradizionale ma, nel contempo, avrebbe garantito a tutti un'occupazione e un piú alto tenore di vita. Invece, nel 1936 il 44 per cento dei diplomati e dei laureati era senza lavoro. Il fallimento di Ryōsuke è il segno di una piú generale crisi sociale. Dominano immagini di tristezza e desolazione. La campagna appare come una realtà disgregata dove al lavoro nei campi si sostituisce quello in piccole fabbriche che si reggono sullo sfruttamento della manodopera femminile. La desolazione della campagna la si ritrova ingigantita, nella grande metropoli: la Tokyo di *Figlio unico* è una squallida periferia fatta di erbacce, campi abbandonati, case cadenti e sgangherate, tristi capannoni industriali, inceneritori di immondizie. Le

visite della madre e del figlio nei principali centri della città sono accuratamente poste in ellissi.

Il pessimismo e i toni desolati si manifestano nella lontananza dal luogo natio, nel distacco tra figlio e madre, nelle dure condizioni di vita tanto in campagna che in città, nella vanità del sacrificio, nella fine delle illusioni, in un clima complessivo assai lontano dal dominante orientamento della Shōchiku e del suo direttore Kido Shirō che della speranza e dell'ottimismo avevano fatto una bandiera. Va però aggiunto che in almeno due occasioni *Figlio unico* mitiga il clima di amarezza generale: da una parte attraverso la generosità di Ryōsuke che senza esitare presta il suo denaro alla madre del bambino ferito dal cavallo, e dall'altra grazie alla decisione finale di rimettersi a studiare per migliorare la propria posizione. Se il primo dei due fatti rientra in quel generale umanesimo che costituisce il punto di confluenza delle intenzioni di Ozu e di Kido, il secondo sembra solo una dichiarazione di buona volontà che difficilmente potrà realizzarsi nel contesto storico e sociale descritto dal film.

La "rivelazione", una delle figure chiave del cinema di Ozu agli anni '30, appare anche in *Figlio unico*, dove si scompone addirittura in tre diversi momenti. Anzitutto in apertura, quando Otsune scopre che Ryōsuke le ha mentito affermando di non aver detto al maestro di voler continuare gli studi. Scoperta che genera la consueta reazione violenta (la madre che schiaffeggia il figlio), seguita da un atteggiamento di comprensione e di accettazione. La seconda rivelazione, piú articolata, riguarda la modesta realtà di Ryōsuke a Tokyo. La reazione di Otsune è piú graduale, sebbene non meno dura, e culmina nel doppio clima delle scene dell'inceneritore e della veglia notturna in casa di Ryōsuke, quando il figlio tenta di giustificarsi e la madre lo rimprovera aspramente per aver smesso di lottare. L'ultima rivelazione concerne la generosità di Ryōsuke, nell'episodio del bambino ferito, che attenua l'amarezza di Otsune e induce lo spettatore a chiedersi se forse non sia proprio tale generosità ad aver impedito l'affermazione sociale del giovane.

Una figura chiave dell'Ozu della maturità, che *Figlio unico* anticipa in attesa di *C'era un padre* (1941), è quella del distacco tra figli e

genitori. Qui è provocato dall'evoluzione in senso industriale e moderno della società, che spinge i giovani ad abbandonare la campagna per cercar fortuna nella metropoli. Sono inoltre evidenti i segni dell'invasione della cultura tedesca nel Giappone nazionalista: dal manifesto turistico in casa di Ryōsuke su cui campeggia la scritta « Germany » al film sulla vita di Schubert che lo stesso Ryōsuke va a vedere con la madre: *Leise flehen meine Lieder* (Willy Forst, 1933).

Il climax drammatico del film si sviluppa lungo tre scene che si succedono senza soluzione di continuità. La prima si svolge davanti all'inceneritore delle immondizie. La seconda è costruita sul montaggio a incastro di Ryōsuke a scuola e della madre a casa. La terza ha luogo quella stessa notte, durante la veglia in casa della madre e del figlio. Limitiamoci all'analisi delle caratteristiche principali. La scena dell'inceneritore si apre sui singolari paralleli formali fra le linee verticali delle ciminiere e le figure di Ryōsuke e Otsune. Nel desolato paesaggio, i due si siedono assumendo pose parallele e il figlio chiede alla madre se non è delusa di ciò che ha scoperto a Tokio. L'autocommiserazione di Ryōsuke assume toni drammatici: « Mi sono rassegnato a una vita mediocre. Non avrei mai dovuto lasciare il mio paese ». Ma ecco, nel momento di massima desolazione, interviene la natura con funzione consolatrice, tramite un canto d'allodole cui seguono due inserti in soggettiva del cielo verso il quale guardano prima il figlio e poi la madre. La seconda scena è giocata sull'atto del pensare: prima Ryōsuke a scuola, poi la madre a casa e, a chiudere, ancora Ryōsuke a scuola. L'atto del pensare diventa, con questa scena, uno dei motivi piú cari a Ozu. Non conta tanto ciò su cui i personaggi riflettono, che è forse fin troppo palese, quanto l'atto in sé, che si trasforma in un invito alla riflessione rivolto agli spettatori. Le inquadrature della scuola sfruttano l'effetto sonoro prodotto dal rumore delle matite con cui gli studenti scrivono il compito, e un effetto di luce creato dal riflesso intermittente di un'insegna al neon che si accende e si spegne in strada accanto alla finestra dell'aula. Il doppio effetto si fonde mirabilmente, nelle inquadrature dedicate alla madre in casa, in un unico effetto sonoro, quel ticchettio dell'orologio che riprende il rumore delle matite sovrapponendovi la ritmicità evocata

prima dall'intermittenza della luce. La terza scena, infine, descrive il duro confronto tra madre e figlio. Ancora lunghe inquadrature sono dedicate alla madre immersa nei suoi pensieri. Il figlio le si avvicina e tenta di giustificare la mediocrità della sua esistenza. Ma la replica della donna non gli lascia via di scampo: « L'ostacolo maggiore è la tua vigliaccheria... Non sono rimasta delusa dalla tua povertà, ma dalla tua totale mancanza di coraggio ». Ai piani ravvicinati dei due, si alternano semitotali con la cinepresa al di qua dei *fusuma* (porte scorrevoli) che mettono in campo la moglie di Ryōsuke, stesa sul *futon* (materassino). Sono inquadrature che preparano il momento in cui la donna si siederà per ascoltare le parole dei due, assumendo una posizione perfettamente parallela a quella del marito. La progressione drammatica e i sentimenti dei personaggi (espressi dal pianto della moglie, dal viso contratto di Ryōsuke, dal silenzio della madre) si purificano nella transizione finale che da una inquadratura del bambino addormentato passa a una della stanza vuota di Otsune. I pianti fuori campo a poco a poco cessano sostituiti dal ticchettio di un orologio. Molto lentamente — il piano dura piú di 50 secondi — l'immagine si fa sempre piú chiara, a indicare il sopraggiungere dell'alba e l'inizio di un nuovo giorno.

Abbiamo già citato il film di Willy Forst che Ryōsuke e Otsune vanno a vedere. Dopo *Una madre dovrebbe essere amata* ancora una volta Ozu ricorre a una dichiarata citazione filmica. Tuttavia, il gioco intertestuale non può essere ridotto alla sola passione cinefila di Ozu o all'attenzione che il Giappone allora mostrava per la cultura teutonica. Si tratta anche di uno spunto per un'ironica meditazione del regista sul proprio cinema e sulle scelte che lo caratterizzano: il passaggio al sonoro è sottinteso dalle parole di Ryōsuke volte a spiegare alla madre che il film cui assistono è un "talkie", come se le « immagini non parlassero da sole ». Ma la cosa non sembra appassionare molto la donna che, nel giro di pochi minuti, si addormenta (del resto il film è parlato in tedesco e non c'è ombra di sottotitoli). Inoltre, la scena citata da Ozu è un vertiginoso e doppio movimento di macchina ad accompagnare, in montaggio alternato, una donna rincorsa da un uomo. E tutto

ciò dentro un film come *Figlio unico* che è praticamente privo di movimenti di macchina, secondo le scelte di rigore e di economia espressiva che si stanno sempre piú imponendo. In sostanza, è come se attraverso una citazione metafilmica, Ozu volesse confrontare il suo progressivo rifiuto a muovere la macchina con i vertiginosi movimenti utilizzati nei primi anni del decennio e che in parte rivedremo nei film a cavallo fra il '40 e il '50. Infine, l'invasione della cultura tedesca non impedisce a Ozu di inserire un piccolo omaggio al cinema americano, nella forma di un'*affiche* di Carol Lombard appesa a una parete nella casa di Ryōsuke.

Quantunque molte scene siano ancora girate secondo le regole classiche del muto, non mancano efficaci esempi di uso espressivo del sonoro. In particolare, i suoni diegetici *off* — come gli echi ritmati di attività industriali, le musiche del venditore ambulante di *ramen* (zuppa cinese), il battito dei martelli degli artigiani — che tessono uno sfondo sonoro capace, nella sua ripetitività, di dar vita a una serie di paralleli e di immergere i fatti in una dimensione quasi astratta. Di speciale rilievo, poi, i "ponti" sonori che mediano il passaggio da una scena all'altra, inserendosi in quel montaggio per dominanti e armonici che è tipico del cinema di Ozu (come accade in modo esemplare nei piani d'apertura o nella citata scena di Ryōsuke a scuola e della madre a casa, con il rumore delle matite che si trasforma nel ticchettio dell'orologio). Se aggiungiamo gli audaci effetti di "profondità" (come nell'inquadratura dell'arrivo del treno alla stazione), le anomale soluzioni di fuoco selettivo, l'uso dello spazio a 360 gradi, le transizioni che sembrano voler interrompere una scena e che invece ne costituiscono una semplice pausa, le altre transizioni che paiono introdurre il luogo in cui si svolgerà il prossimo episodio e che invece fanno parte di una transizione piú ampia, l'uso di spazi adiacenti come luogo privilegiato in cui collocare la macchina da presa, ci rendiamo conto che *Figlio unico* è il film che chiude, con un grande sforzo di sintesi, il cammino compiuto dal regista nei primi dieci anni di carriera. Una sintesi che è anche apertura verso il futuro, come testimoniano — oltre all'introduzione del sonoro — le immagini dell'epilogo: nel loro impietoso esprimere la solitudine di Otsune tornata nell'opificio, gettano le basi degli altrettanto impietosi

finali di solitudine con cui termineranno alcuni dei grandi film del dopoguerra: da *Tarda primavera* a *Il gusto del sakè*.

Shukujo wa nani o wasureta ka (*La ragazza che cosa ha dimenticato?*, 1937) è l'ultimo film che Ozu realizza negli anni '30 prima di essere richiamato dall'esercito e inviato sul fronte cinese. Il film è anche l'ultima vera e propria commedia del regista. Ricca di gag e situazioni *nansensu*, è forse la piú lubitschiana fra quelle dirette da Ozu. Inoltre, è l'ultima sceneggiatura firmata con lo pseudonimo di James Maki e realizzata in collaborazione con Akira Fushimi. Tuttavia, prefigura anche, in maniera palese e forte, quell'ambiente altoborghese che sarà spesso protagonista del cinema di Ozu degli anni '50. Si tratta, anzitutto, di un'acuta satira della vita della ricca borghesia giapponese, del suo cattivo gusto, dei suoi comportamenti ipocriti, dei suoi irrisolti rapporti tanto con la tradizione che con l'Occidente. Se il ricorso a questo ambiente va ricondotto a una generale tendenza della Shochiku di quegli anni, bisogna pure dire che la sua rappresentazione sarà di lí a poco preclusa — o quasi — dai nuovi ordinamenti ministeriali che, in pieno accordo con gli scopi della Legge di mobilitazione nazionale (ottobre 1937), inviteranno il cinema ad abbandonare la raffigurazione di quei comportamenti e linguaggi frivoli, di quella tendenza dei giovani ad occidentalizzarsi che emergono in opere come *La ragazza che cosa ha dimenticato?*

Setsuko, una ragazza di Ōsaka che adotta spesso atteggiamenti ribelli e poco consoni ai valori della tradizione, si reca a Tokyo per visitare gli zii Komiya e Tokiko. Nel corso di un weekend Tokiko crede che il marito si sia recato in campagna per giocare a golf. Invece Komiya preferisce trascorrere il tempo a bere in qualche bar e a chiacchierare con l'amico e suo assistente universitario Okada. Setsuko, scoperto il trucco dello zio, lo convince a farsi portare in una casa di *geisha*. Quando la ragazza rientra ubriaca, Tokiko va su tutte le furie e, dopo l'arrivo di Komiya, ordina al marito di rimproverarla con fermezza. Komiya non può sottrarsi ai suoi doveri.
Setsuko, davanti a Tokiko, fa buon viso a cattivo gioco, ma quando la donna lascia la stanza è lei a rimproverare Komiya per il suo atteggiamento eccessivamente arrendevole nei confronti della moglie. Komiya e Setsuko escono di nuovo insieme e al loro rientro trovano ad attenderli Tokiko,

che li squadra severamente e li rimprovera. Indispettito Komiya schiaffeggia la moglie. Subito dopo, tuttavia, Komiya e Setsuko si scusano con Tokiko. Setsuko torna a Ōsaka, non prima però di aver adombrato un possibile fidanzamento con Okada. Rimasti soli a casa Komiya e Tokiko si apprestano a trascorrere una piacevole notte d'amore coniugale.

Dei film precedenti *La ragazza che cosa ha dimostrato?* riprende almeno due personaggi chiave: il marito debole e la *moga (modern girl)*. Entrambe sono figure strettamente associate al processo storico avviato dall'epoca Meiji, che ha sancito il passaggio dalla società feudale a quella moderna, con la conseguente messa in crisi del sistema patriarcale e l'affermarsi del gusto per tutto ciò che è "moderno", ovvero occidentale. L'attore che dà vita a Koyama è del resto Saitō Tatsuo, già interprete dell'umile impiegato e del debole padre di *Sono nato, ma...* e di molte altre commedie degli anni '30.

Altra figura chiave del film è la "rivelazione" che assume esplicitamente toni da commedia, senza tuttavia trascurare quel momento di violenza che altre volte abbiamo incontrato. Qui la rivelazione è legata alla complicità di Setsuko e Koyama ai danni di Tokiko, il cui atteggiamento indagatorio è punito con uno schiaffo dall'uomo, che ritrova cosí per un attimo l'autorità persa, riconquistando un ruolo da cui nascerà un nuovo equilibrio fra i due coniugi: soluzione ironica per suggerire come dietro gli atteggiamenti snob e "moderni" dell'alta borghesia si nascondano tensioni e desideri dal carattere ancora esplicitamente — come amano dire i giapponesi — « feudale ».

Dal punto di vista del discorso il film presenta elementi d'estremo interesse, che confermano come l'accurata ricerca formale cui Ozu non venga mai meno. Sebbene meno frequenti che altrove, non mancano transizioni significative, come quelle che ci introducono al Bar Cervantes attraverso un movimento di macchina laterale sull'insegna che reca la scritta « I drink upon occasion and sometimes upon no occasions — Don Quichotte », a cui seguono inquadrature giocate su effetti di messa a fuoco selettiva e di montaggio per dominanti e armonici. I *sōjikei* servono spesso a esprimere la complicità fra Komiya e Setsuko, i cui movimenti all'unisono sembrano usciti da *Passeggiate allegramente!*. È una

complicità che si manifesta nella scena del litigio dei due con Tokiko, attraverso una serie di opposizioni formali tra i contendenti: i vestiti che i personaggi indossano (il kimono della donna, l'impermeabile nero dell'uomo e della giovane), il montaggio (che alterna immagini di Tokiko sola e Koyama e Setsuko insieme), le pose assunte dagli avversari (sempre uguali quelle di zio e nipote ed opposte a quelle della moglie), sino al rapporto con elementi scenografici (la linea diagonale che attraversa il corpo di Tokiko e quella verticale in posizione parallela a Komiya e Setsuko).

Una inquadratura su cui vale la pena di soffermarsi brevemente per il suo rigore formale è quella conclusiva, costruita su *shōji* e *fusuma* parzialmente aperti, a dividere una serie di stanze disposte in profondità e a creare un effetto di cornici in successione. A poco a poco si spengono le luci nelle varie stanze, eccetto quelle della seconda. E qui, come in un balletto o in un film di Lubitsch, ecco entrare e uscire di campo marito e moglie che si preparano alla loro piacevole notte d'amore coniugale.

Secondo film sonoro di Ozu, *La ragazza che cosa ha dimenticato?* si avvale di numerosi gag verbali, sonori o musicali. Fra questi ultimi va ricordato almeno il motivo "hawaiano" eseguito da un banjo e da una chitarra elettrica che accompagna le azioni della *moga* Setsuko. Il film nel film di *Figlio unico* è qui sostituito da due momenti di spettacolo nello spettacolo: una rappresentazione Kabuki, che non vediamo ma solo sentiamo, e una danza di *geisha*. Il cammino di Ozu sembra farsi dunque abbastanza chiaro: si passa dagli omaggi al cinema americano a quelli verso la cultura tedesca e si torna infine alla tradizione (pur se allo spettatore attento non sfuggirà una fotografia del volto della Dietrich sulla copertina di una rivista tenuta in mano da Setsuko: anche al cinema i primi amori non si dimenticano mai).

Il regista va alla guerra

Gli anni '30 avevano progressivamente visto l'affermarsi in Giappone di una politica dai forti caratteri nazionalisti e imperialisti. Cosí, le

ancora fragili strutture democratiche e parlamentari del paese sono minate da un processo di fascistizzazione teso a reprimere violentemente ogni forma di opposizione. La cosiddetta « Politica Nazionale » del Giappone fascista affermava, tra l'altro, la necessità di un ritorno alla tradizione, di un duro attacco a ogni forma di occidentalizzazione, di un'etica del sacrificio dell'individuo per il bene superiore del paese e l'individuazione nella famiglia del nucleo centrale attraverso cui organizzare una società che al suo vertice poneva la sacra figura dell'imperatore. Principi che hanno lo scopo di galvanizzare le energie nazionali in vista dell'avventura espansionistica in Asia: la Manciuria era stata invasa nel 1931 e l'anno successivo era stato costituito lo stato fantoccio del Manchukuo. Per un certo periodo di tempo i giapponesi tentano un'alleanza con Chiang Kai-shek in funzione anticomunista, ma, alla fine del '36, quest'ultimo raggiunge un accordo coi comunisti per far causa comune contro gli occupanti della Manciuria. La notte del 7 luglio 1937, in seguito a un incidente presso Pechino, scoppia ufficialmente la guerra tra Cina e Giappone. Il 7 dicembre 1941 l'aereonautica giapponese attacca e distrugge la flotta americana del Pacifico a Pearl Harbor.

Dopo aver terminato le riprese di *La ragazza che cosa ha dimenticato?*, Ozu scrive la sceneggiatura di *C'era un padre*, che realizzerà nel 1942, e di *Kagirinaki zenshin* (*Un'avanzata senza fine*) che sarà portata sugli schermi nello stesso anno da Uchida Tomu. Il 10 settembre 1937 riceve la cartolina precetto. Entra nel secondo reggimento dei fanti della guardia imperiale e il 24 dello stesso mese si imbarca a Ōsaka, destinazione Shangai. Ha appena il tempo di mandare una cartolina a un amico: « Vado un attimo in guerra e torno ». Ozu è aggregato a una unità adibita all'uso di gas venefici proibiti dai trattati internazionali. Partecipa nel dicembre all'attacco di Nanchino. Nell'agosto del '39 ritorna in patria. È piú fortunato di Yamanaka Sadao, suo amico e collega regista, autore dei piú bei *jidaigeki* del cinema giapponese degli anni '30, che muore sul campo di battaglia.

Appena rientrato, Ozu si rimette al lavoro, insieme a Ikeda scrive la sceneggiatura di *Ozchazuke no aji* (*Il sapore del riso al tè verde*). Ma nel frattempo la situazione del cinema giapponese è notevolmente cam-

biata. La vecchia regolamentazione della censura cinematografica, che risaliva al '25 e che già era costata il taglio di alcune scene dei film di Ozu, aveva subito profonde modifiche. Nel luglio del '38 sceneggiatori e funzionari del ministero degli Interni si erano incontrati stabilendo alcune direttive di lavoro comuni: la soppressione di ogni tendenza individualistica introdotta nel paese dai film occidentali; l'esaltazione dello spirito giapponese, del sistema familiare e del senso del sacrificio; la condanna di ogni forma d'occidentalizzazione, specialmente fra i giovani; la necessità di evitare la rappresentazione di comportamenti e linguaggi frivoli; il bisogno di approfondire il senso del rispetto verso padri, fratelli anziani e altri superiori. Il tutto in pieno accordo con la Legge di Mobilitazione nazionale (ottobre 1937). Nel 1939 si vara una legge sul cinema che ristruttura l'intero rapporto tra stato e industria e introduce una fase di censura preventiva sulle sceneggiature dei film (Gregory G. Kasza, *The State and the Mass Media in Japan*, University of California, 1987, pp. 232-251). È proprio nella rete di tale censura preventiva che cade la sceneggiatura di *Il sapore del riso al tè verde*. Il film avrebbe dovuto descrivere la realtà di una coppia borghese nel momento in cui l'uomo parte per il fronte di guerra. Il calmo atteggiamento del marito, consapevole della necessità di fare il proprio dovere, è contrapposto all'egoismo della moglie. Quando lei si mette a piangere, lui la schiaffeggia. Alla fine la donna si rende conto dei suoi errori e i due, la notte prima della partenza, dividono una ciotola di riso al tè verde. Ed è proprio la semplicità di questa ultima cena che suscita le ire dei censori: costoro considerano il riso al tè verde poco adatto alla solennità del momento, che meglio sarebbe espressa con un cibo come il "riso rosso". Ozu non pensa neppure per un attimo di accettare i cambiamenti — riscriverà e girerà il film nel 1952 — e si mette al lavoro su un nuovo progetto.

Con *Todake no kyōdai* (*Fratelli e sorelle della famiglia Toda*, 1941) Ozu coglie quello che finora è il suo piú grande successo, non solo di critica — il primo posto nella classifica di « Kinema Junpō » è quasi un'abitudine — ma soprattutto il pubblico. Al risultato concorrono

almeno due elementi: il fatto che l'opera sia apparentemente estranea alle vicende belliche che stanno sconvolgendo il paese (e ne invadono gli schermi), e il ricorso ad attori assai popolari come la coppia Saburi Shin e Takamine Mieko, già protagonista di altri film di successo quali *Danryu* (*Corrente calda*, 1939) di Yoshimura Kozaburo.

Dopo una riunione di famiglia per celebrare il sessantunesimo compleanno della madre, l'improvvisa morte del padre getta la famiglia Toda in un mare di problemi. Innanzitutto è necessario vendere la casa e i beni paterni per far fronte ai debiti che l'industria del padre aveva accumulato. Poi va trovata una nuova sistemazione alla madre e alla figlia piú giovane, Setsuko. Mentre Shōjirō, l'ultimogenito, decide di andare a lavorare a Tientsin, in Cina, le due donne sono ospitate nella casa del primogenito Shin'ichirō e della moglie Kazuko.

Inizia cosí un triste vagabondare delle due donne presso le diverse famiglie dei fratelli e delle sorelle Toda, fatto di umiliazioni e incomprensioni. Alla fine decidono di andare a vivere in una fatiscente villa sul mare, insieme alla fedele domestica, Kiyo. Nel corso di una commemorazione in onore del padre, Shōjirō ritorna per pochi giorni da Tientsin. Venuto a sapere della sorte delle due donne, rimprovera aspramente i fratelli e decide di ripartire per la Cina occupata portando con sé madre, sorella e Kiyo.

Definiti da Noël Burch il momento piú alto della carriera cinematografica di Ozu (*To a Distant Observer*, p. 179), i due film girati negli anni di guerra pongono inevitabilmente il problema dei rapporti tra il cinema del regista e la politica del Giappone imperialista. Il giudizio di Joan Mellen (*The Waves at Genji's Door*, pp. 151-6) è assai esplicito: si tratta di un cinema reazionario, com'è dimostrato dalla centralità che la famiglia vi occupa, visto ch'essa rappresenta il nucleo su cui si regge l'intera ideologia del fascismo giapponese. La studiosa americana definisce *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* un film a sostegno della Politica nazionale, poiché rappresenta in maniera positiva la figura del patriarca Toda, tace sull'occupazione militare della Cina (di Tientsin si parla solo come di un luogo freddo dove è meglio bollire l'acqua prima di berla) e indulge alla descrizione del processo di germanizzazione della cultura giapponese. Dal canto suo Sato Tadao (*Ozu Yasujirō no geijutsu*,

vol. II, pp. 99-101) vede il film come una sorta di rivincita o forma di resistenza nei confronti della Politica nazionale che aveva bocciato la sceneggiatura di *Il sapore del riso al tè verde*. Di quel progetto, infatti, il film riprende la rappresentazione della società alto borghese, secondo una tendenza già avviata in *La ragazza che cosa ha dimenticato?*, invisa ai censori del regime che non amavano l'indugiare del cinema e della letteratura sui comportamenti di una classe sociale troppo occidentalizzata, fatua e disponibile allo spreco. Secondo Sato, tuttavia, se voleva realizzare questa opera, Ozu non poteva non condannare tali atteggiamenti — proprio come fanno i personaggi di Setsuko e la madre, rispetto al comportamento di Kazuko e delle sue amiche, e Shōjirō quando critica, nella sua austera divisa militare, l'egoismo dei ricchi fratelli. In tal senso, il regista può sí girare il suo film sulla borghesia ma cade, insieme, negli ingranaggi ideologici imposti dai censori. Bordwell, invece (*Ozu and the Poetics of cinema*, pp. 282-8), sottolinea il carattere parziale di alcune affermazioni della Mellen, sia per quel che riguarda il padre Toda, che non sembra affatto una figura di tipo patriarcale, sia per ciò che concerne i riferimenti al carattere "teutonico" della cultura giapponese, che sono trattati in modo ironico (Shōjirō prima afferma che si sposerà se lo farà anche Hitler e poi paragona la sua timidezza a quella di Sigfrido). La conclusione per Bordwell è che il film reca sí le tracce di una cultura di guerra, ma preannuncia l'affermarsi di una nuova generazione di uomini e donne che adempiranno ai loro doveri verso i genitori e verso la società meglio di quanto non abbiano fatto quelli della generazione precedente.

Le obiezioni di Bordwell alla Mellen sono piú che fondate, e a esse andrebbe aggiunto come Ozu, anche avesse voluto, non avrebbe certamente potuto permettersi alcun riferimento negativo all'avventura cinese. Rimane il fatto, però, che *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* è, come dice la Mellen, un film a sostegno dell'avventura militare giapponese in Oriente. Il problema è che l'opera si presta molto — forse troppo — a essere letta come una metafora della storia giapponese dall'era Meiji sino alla grande avventura in Cina. La morte di Toda e la messa all'asta di tutti i suoi beni (oggetti d'antiquariato, antiche calligrafie, vasellami preziosi) rappresentano proprio la liquidazione della tradizione giapponese.

I fratelli e le sorelle piú anziani della famiglia sono la nuova borghesia nata da questo processo, il cui legame con gli autentici valori del passato è puramente formale. Una borghesia che pensa perlopiú a consumare e a divertirsi, e che trascura persino i doveri piú evidenti, quelli della pietà filiale ad esempio, perché si è ormai arresa all'egoismo. Ma ecco che a questa generazione ne succede una nuova, cresciuta proprio negli anni in cui si afferma nel paese una cultura che invita ad abbandonare le mode occidentali e a ritornare alla tradizione. Una generazione che saprà, come fanno Setsuko e soprattutto Shōjirō, non dimenticare i propri doveri. Shōjirō è l'autentico erede di Toda. Sarà lui a ricostruire quell'unità familiare che i fratelli hanno gravemente minato e che grazie a lui rivivrà nel Nuovo Giappone, sintesi di passato e futuro, rappresentato da Tientsin e dalla Cina occupata.

Cosí, è proprio il riferimento a Tientsin che finisce per fare del film un sostegno all'espansionismo militare del Giappone fascista. Invece l'affermazione dei valori della famiglia e la critica alla nuova borghesia, caratteristiche costanti del cinema di Ozu, non sono di per sé sufficienti a testimoniare a favore della politica nazionale del Giappone imperialista. Da questa prospettiva il regista continua semplicemente a raccontare storie e sentimenti che già riempivano i suoi film precedenti. Non è lui che abdica alla cultura del Giappone militarista. Semmai, sono gli ideologi di tale cultura che lo strumentalizzano approfittando di un bisogno avvertito da molti: quello di non trasformare il paese in una caricatura della società occidentale. Ma l'avere indicato in Tientsin il luogo dove il vecchio e il nuovo Giappone potranno finalmente incontrarsi diventa un inequivocabile elemento di sostegno alla politica dell'imperialismo.

Va tuttavia precisato che tale giudizio riguarda il film e tuttalpiú il suo autore implicito, non quello reale. L'accenno a Tientsin può anche essere una scelta obbligata per ottenere il via alla realizzazione del film, da parte di un regista che si è sempre tenuto il piú lontano possibile dal cinema di propaganda. Come ogni altra opera di Ozu, *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* è il punto d'arrivo di esperienze precedenti e avvio di esperienze future. Ozu da un lato porta a compimento un modo di rappresentazione e di organizzazione dello spazio filmico — per linee/

superfici orizzontali e verticali — che ha sperimentato piú volte nel decennio precedente, e dall'altro rappresenta per la prima volta in modo cosí risoluto quelle grandi famiglie e quella minaccia del loro decadere che costituiscono uno dei temi dominanti del suo cinema degli anni '50: da *Inizio d'estate* a *Viaggio a Tokyo* sino a *L'autunno della famiglia Kobayakawa*.

Se vogliamo parlare di un Ozu realista, lo possiamo fare solo per l'attenta osservazione di moti e sentimenti dell'animo che sembrano fluire nei personaggi con la massima spontaneità. Ma tale naturalezza è ottenuta mediante una organizzazione dello spazio assai rigorosa e strutturata, che con ogni evidenza serve a "generalizzare" le situazioni e i sentimenti di volta in volta affrontati. In *Fratelli e sorelle* non si trovano che raramente quelle prolungate transizioni cosí frequenti nel cinema dell'autore. Per contro vi possiamo rinvenire alcuni piani d'apertura che presentano caratteristiche di notevole interesse. Possiamo dividerli in due categorie: gli attacchi metonimici e quelli "a visione impedita". Piani metonimici sono quelle inquadrature che aprono una scena giocando su un oggetto o un insieme d'oggetti che hanno una relazione causale con l'evento cui si riferiscono, senza tuttavia mostrarlo direttamente (i trasferimenti da una casa all'altra di Setsuko e della madre sono sempre indicati dalle inquadrature di un uccello in gabbia e di alcune piante da vaso che appartenevano al padre scomparso). Gli attacchi a "visione impedita" si caratterizzano invece per la loro ambiguità, che sta nel nascondere piú che nel mostrare il personaggio o i personaggi che prenderanno parte alla scena. Il ricorso lungo tutto il film a simili inquadrature sembra preparare l'attacco — drammaticamente piú importante — della penultima scena quando, durante il pranzo, Shōjirō rimprovererà i fratelli per il loro egoismo. Il totale d'apertura è infatti, una inquadratura "a visione parziale" che mostra tutti i membri della famiglia ma, disponendo in primo piano sulla destra due cameriere, nasconde proprio Shojiro, il personaggio che assolverà alla funzione di protagonista della scena.

Un unico vero e proprio inserto attraversa *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* — sebbene non manchino nel film numerosi spazi vuoti dopo l'uscita di campo dei personaggi. Rappresenta due oggetti — la

gabbia e le piante da vaso — che il film ha piú volte proposto allo spettatore, di solito con compiti di transizione, all'inizio o alla fine di una scena, o in inquadrature in cui tali oggetti comparivano insieme ai personaggi. Tuttavia, nella prima delle due sequenze della villa al mare, il momento di silenzio fra la madre e Setsuko (che separa le due parti di un dialogo fra le donne sull'eventuale ritorno di Shōjirō da Tientsin) è riempito da un inserto sull'uccello in gabbia e sulle piante da vaso. Poiché il film ha stabilito un legame fra tale immagine e lo scomparso Toda è evidente che l'inserto, a cui Ozu ricorre mentre si sta parlando di Shōjirō, è una soluzione di discorso che mira ad anticipare il ruolo dello stesso Shōjirō quale autentico erede della tradizione paterna. Un uso degli elementi sonori organico al montaggio per armonici e dominanti (è uno sviluppo degli esperimenti compiuti in *Figlio unico*) lo troviamo nel passaggio fra l'immagine ravvicinata di un orologio, accompagnato da quello che sembra il suo normale ticchettio, e la scena seguente, dove quel ticchettio si rivela essere il battito di un tamburo che ritma i *sutra* di una cerimonia funebre.

Vale la pena, per concludere l'analisi di *Fratelli e sorelle*, soffermarsi sulla scena della fotografia commemorativa di tutti i membri della famiglia Toda con cui si apre il film. Quello della messa in posa davanti alla macchina fotografica sarà un vero e proprio *topos* narrativo del cinema di Ozu, spesso associato — come bene nota Hasumi Shigehiko (*Ozu Yasujirō*, pp. 148-9) — ai temi del distacco e/o della morte. Qui, infatti, lo scatto della fotografia anticipa di poco la morte di Toda, come in *C'era un padre* anticiperà quella dello studente in barca e in *Il chi è di un inquilino* il distacco tra la protagonista e il bambino adottato. Il *topos* della fotografia rinvia inoltre al motivo assai caro a Ozu della nostalgia: dà una illusione d'eternità a un momento che una volta fotografato è già inesorabilmente passato (ancora una volta la nostalgia diventa tutt'uno col tema dell'effimero). Ma c'è altro. Il momento della fotografia infatti è, nella dimensione di cerimonialità e consapevolezza dell'esser ripresi, un'epitome del rapporto che il regista instaura fra la cinecamera e i suoi attori. Rapporto che è fondato su una dimensione di ritualità, complicità e reciproco rispetto. Una

ritualità tuttavia che, come tutto il sistema su cui si regge il cinema di Ozu, è permeata da un'evidente ironia, la quale, nella scena della fotografia di *Fratelli e sorelle*, viene espressa dall'irrequietudine e dalle risate non trattenute di Setsuko e del piccolo Ryōkichi, quanto basta per creare un attimo di scompiglio in tutta la famiglia in posa. Il grande e il piccolo, nel cinema di Ozu, sempre si corrispondono.

Con una rapidità degna di un *instant movie*, il cinema giapponese celebra l'attacco di Pearl Harbor con *Hawai-Marei ōkī kaisen* (*La grande guerra sul mare dalle Hawaii alla Malesia*, 1942) di Yamamoto Kajirō. È un semi-documentario che a una prima parte dedicata all'addestramento delle truppe ne fa seguire una seconda dove, con l'aiuto di modellini e effetti speciali assolutamente sorprendenti, si ricostruiscono i primi raid aerei giapponesi. Costato quasi dieci volte piú di un film di produzione media, *Hawai-Marei* ottiene un successo strepitoso e si colloca al primo posto nella classifica annuale di «Kinema Junpō». L'opera sembra cosí suggellare l'unità di aspirazioni fra la politica imperialista, l'industria cinematografica, l'opinione pubblica e la critica. Al secondo posto nella graduatoria, troviamo il nuovo film di Ozu, *Chichi ariki* (*C'era un padre*). Se *Hawai-Marei* può essere considerato uno degli esiti piú significativi del cinema di Politica Nazionale sul fronte di guerra, *C'era un padre* sembra occupare lo stesso ruolo sul versante del fronte interno.

Dopo la morte della moglie, il professore Horikawa deve badare da solo all'educazione del figlio Ryōhei. Nel corso di una gita scolastica, uno degli allievi di Horikawa perde la vita in un incidente. Sebbene non sia responsabile dell'accaduto, il professore non può fare a meno di sentirsi oppresso da un terribile senso di colpa, che lo spinge ad abbandonare la scuola e a trasferirsi col figlio nel villaggio natale. Dopo aver trovato un posto per Ryōhei nel dormitorio di una scuola locale, il padre va a lavorare nella lontana Tokyo.

Passano molti anni prima che i due possano di nuovo incontrarsi. Ryōhei è diventato, come lo era il padre, insegnante di geometria. In un piccolo albergo di montagna i due trascorrono insieme momenti felici. Il figlio afferma di volere lasciare il lavoro in campagna per trasferirsi a Tokyo e poter cosí vivere vicino all'amato padre. Questi replica che i sentimenti personali debbono essere messi in secondo piano rispetto ai doveri sociali,

che abbandonare il proprio posto di lavoro, ottenuto grazie a una raccomandazione dell'università, è un atto scorretto. Al figlio non rimane che acconsentire. Qualche tempo dopo Ryōhei, che si è recato a Tokyo per sottoporsi alla visita di leva, può incontrare di nuovo il padre. Durante il soggiorno del figlio, Horikawa muore improvvisamente. Ryōhei torna al suo lavoro, con la nuova moglie, figlia di un amico del padre, e le ceneri del genitore defunto.

Realizzato nel 1942, *C'era un padre* era stato sceneggiato da Ozu, insieme a Ikeda Tadao e Yanai Takao, nel 1937. Ma la lavorazione deve essere interrotta quando il regista è inviato sul fronte di guerra cinese. Tale fatto spinge Satō Tadao (*Ozu Yasujirō no geijutsu*, vol. II, pp. 72-7) a leggere il film in stretta connessione con *Figlio unico*, girato nel 1936, di cui costituisce l'ideale sviluppo o meglio l'appropriata variante. Sono evidenti i paralleli fra le due opere: un padre o una madre soli alle prese con l'educazione di un figlio, l'insolito, per Ozu, dipanarsi di una vicenda lungo diversi anni, il passaggio dalla campagna alla città, l'alternarsi di incontri e separazioni, il sacrificio dei genitori, l'impossibilità di esprimere quotidianamente l'affetto reciproco. Tuttavia, a fugare le conseguenze che potrebbero nascere dalle similitudini, ecco una variante molto significativa che rivela assai bene il mutare ideologico dei tempi. Intanto, vediamo che accade nel 1937, l'anno seguente alla realizzazione di *Figlio unico*, quando Ozu scrive la sceneggiatura di *C'era un padre*. Sappiamo, è l'anno in cui scoppia la guerra con la Cina. Ma è anche l'anno in cui il Ministero dell'Istruzione pubblica un testo che diverrà rapidamente il breviario etico di ogni giapponese: il *Kokutai no hongi* (*Principi di politica nazionale*), di cui si vendono piú di due milioni di copie. Gli insegnanti ricevono speciali commenti che permetteranno loro di sfruttarlo propagandisticamente nelle scuole. Il testo contiene una silloge di teorie conservatrici e anti liberali: la famiglia è al centro della società giapponese, l'individualismo è considerato con orrore, la forma piú alta di dovere è quella di servire lo Stato; inoltre, secondo le tesi patriottiche, ciò che è straniero è cattivo (W.G. Beasley, *Storia del Giappone moderno*, Torino, Einaudi, 1969, p. 313). Ecco, la variante di *C'era un padre* rispetto a *Figlio unico*

porta proprio i segni dei principi di Politica Nazionale codificati dal Ministero dell'istruzione. Mentre *Figlio unico* è ancora un film strettamente legato a un'idea di successo e di affermazione individuali — come testimonia la delusione della madre dinanzi all'esistenza assai modesta condotta dal figlio — *C'era un padre* rifiuta quell'idea, e i miti connessi, affermando la necessità di superare l'egoismo e i sentimenti personali — quindi, l'individualismo — per dedicarsi con umiltà e senso del sacrificio al lavoro e ai doveri sociali.

Portatore di questi valori è la figura del padre, un vero modello di parsimonia, senso del dovere e spirito di sacrificio. Fin dalla prima scena dice al figlio che le scarpe vecchie possono ancora andar bene. Piú avanti lo ammonirà che, una volta scelta la propria strada, dovrà proseguire sino in fondo. Gli spiegherà che il lavoro è una missione, che un uomo può dare il meglio di sé solo quando il compito si fa piú difficile, che bisogna mettere da parte i sentimenti personali: parole che sembrano veramente ispirate ai principi della Politica Nazionale. Anche il rapporto tra padre e figlio si modella su principi che Satō Tadao non esita a definire feudali. Quel che dice Horikawa non è mai messo in discussione da Ryōhei. Quando il padre condanna il desiderio del figlio di abbandonare il lavoro per trasferirsi a Tokyo, questi si limita ad abbassare il capo e ad accettare silenziosamente. La scena finale che vede Ryōhei sul treno, mentre torna in campagna con le ceneri del padre e la moglie che Horikawa ha voluto per lui, sancisce in modo definitivo e inoppugnabile quanto la vita del figlio non sia stata, né altro sarà, che quella che il padre gli ha costruito e imposto.

Ma se la condanna dell'individualismo, la necessità di sacrificarsi per il bene della società e l'affermazione dell'autorità paterna non fossero sufficienti per fare di *C'era un padre* un film di Politica Nazionale, ecco intervenire altri aspetti significativi, come il rifiuto di ogni riferimento alla cultura occidentale (neanche nella forma ironica di *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*) e i paralleli, continui rimandi al buddismo e alla tradizione giapponese. La gita di Horikawa coi suoi studenti sembra un vero e proprio *dépliant* turistico di luoghi mitici del Giappone: il Grande Budda di Kamakura, il Palazzo imperiale, il tempio

dell'imperatore Meiji, il tempo Yasukuni dedicato ai soldati valorosi, il lago Ashinoko e l'immancabile Monte Fuji. Le transizioni della prima parte sono spesso affidate a inquadrature di *stupa* buddisti, piccole sculture costituite da blocchi di pietra sovrapposti « ognuno con un valore simbolico: il cubo (terra) è sormontato da una sfera (acqua), una piramide (fuoco), una luna crescente (aria) e una sfera appuntita spazio ») (D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, p. 290). Riferimenti al buddismo che non possono essere letti in forma destoricizzata, come una tensione di Ozu verso il trascendente, ma, come lo stesso Bordwell bene rileva, indicano l'importanza che la religione buddista sta assumendo nella società giapponese, e basti ricordare l'esplicito consenso che l'Associazione Buddista del Grande Giappone (Dai Nihon Bukkyōkai) ha manifestato, in forme molto concrete, nei confronti degli sforzi bellici.

Dopo aver sottolineato tutti gli elementi che fanno di *C'era un padre* un film strettamente legato ai temi della Politica Nazionale, è ora necessario trovare ad essi un contrappeso, svolgendo considerazioni piú generali che aprano prospettive di lettura diverse ed evitino di farci cadere nei rischi di una storicizzazione eccessiva. Anzitutto, la stessa Joan Mellen (*The Waves at Genji's Door*, pp. 156-7), sempre cosí severa con Ozu, riconosce che questo invito a compiere il proprio dovere verso la società non è mai associato agli ideali di guerra — anche se immediatamente si preoccupa di aggiungere che essendo il film del '42, tale associazione non poteva non essere una conseguenza obbligata. In secondo luogo, ed è la ragione piú importante, *C'era un padre* non tradisce né i temi né le forme care ad Ozu. I primi concernono le relazioni fra genitori e figli, il desiderio d'affetto, l'ineluttabilità di certe scelte, il dolore del distacco, il sacrificio. Le seconde trattano questi temi secondo modelli che tendono a staccarli dalla loro dimensione contingente e a trasformarli in paradigmi generali. Quasi che Ozu potesse usare indifferentemente i materiali offertigli dal Giappone degli anni di guerra, o piú avanti dal Giappone dell'occupazione militare americana (come puntualmente farà), per proseguire il proprio discorso. In questo senso l'analisi non può non focalizzarsi sul discorso formale, perché

da esso dipende il processo di stilizzazione, astrazione e generalizzazione dai fatti rappresentati.

Noël Burch definisce *C'era un padre* l'ultimo capolavoro di Ozu, un film la cui « purezza di sistema era ormai imperfettibile » (*To a Distant Observer*, p. 183). Tale affermazione implica che da *C'era un padre* in poi la decadenza di Ozu verso modi accademici e manieristici sia pressoché inevitabile. Si può concordare o meno, ma è certo che *C'era un padre* contiene alcuni dei momenti di massima intensità espressiva ottenuti da Ozu. Cerchiamo di dimostrarlo ricostruendo alcune scene chiave. L'incidente in cui una barca che si capovolge nel lago causa la morte di uno degli allievi di Horikawa è un esempio perfetto dell'uso dell'ellissi de-drammatizzante. Con alcuni suoi studenti, Horikawa si trova in un *ryokan* (albergo in stile giapponese) vicino al lago. La scena si apre con un tipico piano-metonimico alla Ozu: alcuni ombrelli abbandonati nell'atrio del *ryokan*. Dopo alcune inquadrature all'interno della sala dove Horikawa gioca a *go* (dama giapponese) con un collega e parla con alcuni studenti, ecco irrompere altri giovani: annunciano che la barca, uscita in acqua, non è piú in vista. L'atrio pieno di ombrelli è attraversato dagli studenti e dagli insegnanti che si precipitano sul molo, a lanciare inutili richiami. Le loro grida continuano nell'inserto successivo: uno *stupa*. Il passaggio all'inquadratura seguente (una barca rovesciata sulla riva del lago) implica un'ellissi dove va idealmente collocato il momento dell'effettiva scoperta della morte dello studente. La scelta di mettere in ellissi quello che secondo le piú "ortodosse" convenzioni narrative è il centro drammatico dell'evento rappresentato, ha come chiara conseguenza lo stabilirsi di un processo di decontestualizzazione, dove ciò che conta non è piú il tragico evento, bensí la sua stessa tragicità e il senso di responsabilità e colpa che suscita in Horikawa (come conseguenza dell'ineluttabile venir meno del rapporto di armonia e fiducia che prima regnava fra il professore e la comunità scolastica). A rafforzare la tendenza all'astrazione propria del cinema di Ozu, interviene nel finale di questa scena e nell'inizio della successiva, l'uso del sonoro. L'immagine dell'imbarcazione rovesciata è accompagnata da un rumore che pare quello

di alcune gocce d'acqua che scendono lungo i legni della barca e finiscono nel lago. Sembra la normale riproduzione di un effetto di realtà, sebbene il ritmo costante della caduta delle gocce potrebbe già assumere un valore di astrazione rispetto al disordine del reale. Ma ecco che l'inquadratura successiva, che apre la cerimonia funebre buddista, trasforma il suono, o meglio, lo rivela come il battito di tamburo che accompagna il rito, secondo un procedimento che, attraverso il presunto ticchettio di un orologio, abbiamo già rinvenuto in *Fratelli e sorelle della famiglia Toda.* Anche in questo caso Ozu opera uno slittamento da un modello di rappresentazione naturalistico, a un altro che sovrappone al dato fenomenico strutture formali "forti", in funzione stilizzante.

Come è tipico di Ozu, il film ricorre ancora allo stesso modello formale, ma introducendo variazioni dall'evidente ironia. Una serie di inquadrature di transizione sulla facciata di un palazzo di uffici si accompagna al rumore di un ticchettio che è probabilmente prodotto dal lavoro delle dattilografe. Le inquadrature successive confermano la previsione, ma la prima immagine all'interno dell'edificio sembra voler "depistare" lo spettatore, mostrando un orologio, quasi che il ticchettio fosse non quello delle macchine da scrivere bensí quello dell'orologio. Tuttavia, il gioco non finisce qui. Dopo alcuni interni, con tanto di dattilografa al lavoro, la breve scena si conclude. Il primo piano dell'episodio successivo mostra un porta abiti con alcuni cappelli. È un tipico piano ambiguo di Ozu, dal momento che lo spettatore non sa dove collocarlo spazialmente. L'equivoco è rafforzato dal permanere di un ticchettio assai simile a quello delle macchine da scrivere, ma meno regolare e piú lento: che le povere dattilografe si siano stancate di ritmi di lavoro giapponesi? Ma ecco che l'inquadratura successiva svela lo spazio diegetico della nuova scena: una sala di *go.* Il battito che sentivamo era dunque quello delle pedine che i giocatori depositano a turno sulla scacchiera (per esprimere il piacere del gioco le convenzioni vogliono che i due contendenti compiano questa operazione con una certa violenza).

Una delle sequenze piú notevoli, dal punto di vista delle strategie discorsive generalizzanti, è quella dell'incontro nel *ryokan* di montagna fra il padre e il figlio. È punteggiata da immagini che, come quelle

dell'acqua e delle nubi di vapore, assumono di per sé una funzione metaforica rinviando al *topos* dell'evanescenza, del fluire di tutte le cose, dello scorrere del tempo che è un vero e proprio cliché della cultura giapponese e che qui allude al carattere temporalmente effimero dell'incontro fra padre e figlio. La sequenza si divide in alcune scene: la prima mostra il padre e il figlio immersi nell'acqua bollente dell'*ofuro* (bagno in stile giapponese) del *ryokan*. Dalle parole e dall'atteggiamento dei due emerge l'affetto reciproco, il piacere di ritrovarsi, l'armonia che governa il loro rapporto. La seconda scena si colloca nella loro stanza, dove si svolge il dialogo piú volte citato, in cui il figlio manifesta il desiderio di abbandonare il lavoro. La scena è strutturata secondo i tipici moduli di Ozu: alternanza di totali, "contro-totali" (totali rovesciati di 180° rispetto a quelli precedenti) e piani ravvicinati. Il fatto che questi ultimi siano prevalentemente dedicati al figlio indica la volontà dell'istanza narrante di conferire alla scena una dimensione soggettiva, ponendo in rilievo lo stato d'animo di Ryōhei. Le immagini dei due hanno uno sfondo sul quale si muovono nuvole di vapore. Dopo che Ryōhei assente alle parole del padre, la scena termina con un piano di transizione che ci riporta all'*ofuro*, ormai vuoto, da cui continuano a levarsi nubi di vapore. Seguono altri due "coda" dedicati proprio a quegli sfondi "fumanti" che accompagnavano le inquadrature di Ryōhei e Horikawa nel corso del dialogo nella loro stanza. Stanza che ora è vuota. Le due scene sono cosí legate fra loro da un procedimento formale molto inusuale che sembra insistere tanto sull'armonia che regola i rapporti tra padre e figlio quanto sulla dimensione effimera del loro ritrovarsi. Ma ancora una volta Ozu sovrappone al dato rappresentato modalità discorsive assai strutturate, che se da una parte spingono lo spettatore a tornare sugli spazi dell'azione, ora deserti, e quindi a meditare sul loro significato, dall'altra tendono a generalizzare il carattere di quell'evento. Come diviene ancora piú esplicito nel corso della sequenza che mostra i due a pesca insieme. Una scena che richiama in parallelo quella precedente che vedeva Horikawa e Ryohei, ancora bambino, insieme a pesca. Senonché, il parallelo non è solo fra le due scene ma passa anche al loro interno, nei movimenti assolutamente identici che i due eseguono nel lanciare l'amo e nel muovere la lenza contro-

corrente: un altro caso di uso del *sōjikei* e dei movimenti paralleli con l'evidente funzione di esprimere l'armonia del rapporto fra padre e figlio. E se ciò non bastasse, ecco ancora l'inquadratura che chiude il segmento, o meglio lo separa dal successivo: ancora un'immagine dell'*ofuro* pieno di vapore. Questa successione di scene, inserti e piani di transizione lega fra loro le parti dell'insieme in un gioco di similitudini dove i sentimenti dei due personaggi, l'armonia e la fugacità del loro rapporto e continuamente evocata da una precisa strategia discorsiva che mira esplicitamente alla decontestualizzazione. Forse ha ragione Burch quando afferma che il cinema di Ozu raggiunge qui una perfezione oltre la quale non era possibile andare. Anche se legato ai temi della Politica Nazionale, *C'era un padre* rimane un esempio straordinario di un cinema che indaga situazioni concrete e sentimenti particolari, e li trasforma in dati universali.

Un aneddoto per concludere: nonostante le ovazioni ufficiali ci fu chi all'uscita del film mosse qualche riserva a proposito del finale, giudicato poco rispettoso dell'autorità paterna. E sapete perché? Perché le ceneri del padre trovano posto non tra le amorose braccia del figlio ma, molto piú prosaicamente, sulla retina portabagagli del treno, in mezzo a borse e valige qualsiasi.

Dopo il successo di *C'era un padre* Ozu annuncia una serie di progetti, tutti legati al tema della guerra, che non saranno mai realizzati: una seconda parte di *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*, da girarsi fra il Giappone e la Cina; un film che attraverso lo sguardo di un impiegato ricostruisse le tappe che portarono alla realizzazione della ferrovia della Manciuria del sud; un altro intitolato *Imada kikan sezaru mono ikki* (*Un aereo non ha fatto ritorno*) e un dramma storico che avrebbe dovuto ispirarsi alle avventure dei mitici fratelli Soga, i quali, rimasti orfani in tenera età, avevano giurato di vendicare il padre (« Shin Eiga », gennaio 1943, cit. in D. Richie, *Ozu*, p. 230). Della serietà di tali iniziative — dettate forse dalla esigenza di mantenere buoni rapporti col potere — si può tuttavia dubitare. Un altro è invece il progetto che giunge sino alla fase della sceneggiatura. Si tratta di *Harukanari fubo no kuni* (*Una patria lontana*), che il regista scrive sfruttando i suoi diari

di guerra, ma che non sembra gradito ai censori per la mancanza di azioni eroiche, nonché di un linguaggio solenne e di espliciti inviti al sacrificio per la patria. Lo spirito è tutto contenuto nel titolo che il film avrebbe potuto adottare: *Kihachi va alla guerra*, che esplicitamente allude alla serie che il regista aveva girato nell'anteguerra con l'attore Sakamoto Takeshi (D. Richie, *Ozu*, p. 231).

Nel 1943 Ozu è nuovamente chiamato alle armi e inviato a Singapore, nel corpo di propaganda cinematografica. Gli viene commissionato un film sui movimenti indiani di indipendenza. Ma, anziché impegnarsi in un progetto che evidentemente poco gli interessa, trascorre gran parte del tempo libero a vedere i film americani che a partire dal 1941 erano stati banditi nel suo paese. Quello che piú lo colpisce è *Citizen Kane*. Nell'agosto del 1945, all'arrivo delle truppe britanniche, si affretta a bruciare tutta la pellicola "indiana" girata sino a quel momento. Internato in un campo inglese, Ozu ritorna in patria, ultimo fra i membri del suo corpo, nel febbraio del '46. Il Giappone è allo stremo. Hiroshima e Nagasaki sono completamente distrutte, la gran parte delle città ridotte a un cumulo di macerie. Ciò che rimane dell'apparato industriale è perlopiú inattivo. Al gravissimo problema della disoccupazione si aggiunge quello degli oltre tre milioni di soldati rimpatriati. Il mercato nero regna ovunque.

Dal 1945 al 1951 il paese è nei fatti sotto il governo del generale MacArthur, comandante supremo delle Potenze Alleate (SCAP), la cui politica mira a distruggere le radici della potenza imperialistica del Giappone e a farne un alleato e un punto di forza della politica americana in Oriente (in particolare dopo la vittoria di Mao). Tuttavia a una prima serie di provvedimenti dall'indubbio carattere democratico, ne seguono altri tesi al rafforzamento dei ceti conservatori e delle grandi concentrazioni economiche (*zaibatsu*) in funzione anticomunista. Dall'autunno del 1945 anche l'industria cinematografica è sottoposta alle direttive dello SCAP, che impone nuovi criteri di censura, soprattutto per i temi imperniati su valori antidemocratici — fra cui erano compresi, senza distinzione, tutti i *jidaigeki*. Ci si adegua rapidamente alla nuova situazione. I registi che negli anni di guerra avevano girato

film inneggianti alla politica imperialista si convertono e realizzano i cosiddetti "film democratici", che esaltano i valori della libertà individuale e politica, condannando ogni forma di autoritarismo. Ciò che nessuno può filmare è la tragica realtà di Hiroshima e Nagasaki.

Il dopoguerra, storie di famiglie e di separazioni

Girato dopo la fine della guerra e l'esperienza della prigionia in un campo britannico a Singapore, *Nagaya shinshiroku* (*Il chi è di un inquilino*, 1947) mantiene stilisticamente un forte legame col cinema degli anni '30, pur narrando una storia che prende spunto da un drammatico problema attuale: la tragica condizione degli orfani di guerra. Alcune immagini, come quelle dei bambini abbandonati che si danno appuntamento sotto la statua di Saigo nel parco di Ueno, hanno un forte sapore "neorealista". Ma si tratta di episodi isolati in un film che ripropone con forza un'idea di cinema che ha ben poco da spartire con le pratiche del neorealismo.

Il piccolo Kōhei, rimasto senza nessuno che possa prendersene cura, viene temporaneamente affidato a Otane, una vedova che gestisce un modesto negozio. La donna non ha intenzione di prendersi carico del nuovo venuto. Dapprima va alla ricerca del padre e poi tenta di indurre il piccolo a scappare, ma i suoi tentativi non danno alcun esito.

Una mattina, dopo aver "bagnato" il materassino, il piccolo Kōhei fugge impaurito. La donna lo cerca lungo le strade della città rendendosi conto che ormai prova affetto materno nei suoi confronti. Quando a sera l'amico Tashirō riconduce il bambino a casa di Otane, fra i due inizia un nuovo rapporto. Il giorno successivo, dopo avergli comprato un berretto, la vedova conduce il piccolo prima allo zoo e poi da un fotografo. La sera stessa tuttavia il padre di Kōhei torna a prendersi il bambino. Rimasta sola Otane confessa piangendo agli amici la sua decisione di adottare un orfano.

Il legame che unisce *Il chi è di un inquilino* a quello che era stato definito il realismo dell'Ozu anni '30, con particolare riferimento alla

serie *Kihachi mono*, è evidente sia nell'ambientazione (che ricorda la *shitamachi* di *Capriccio passeggero*) sia nel ricorso alla coppia di attori Iida Choko e Sakamoto Takeshi, già presenti nei film della serie di allora. Il tutto secondo quel metodo del montaggio per dominanti e armonici, che Ozu estende anche all'uso degli attori, Takeshi Sakamoto, che nei film degli anni '30 era il protagonista, ora ricopre un ruolo secondario, esattamente il contrario di quanto accade a Iida Choko, allora personaggio di secondo piano e qui protagonista.

Il soggetto si impernia sulla figura di una donna che vince il proprio egoismo e, attraverso l'amore per un bambino abbandonato, scopre la possibilità di un nuovo rapporto affettivo con gli altri, e la necessità di adempiere a un dovere sociale. La semplicità del tema è sostenuta come al solito da un accurato lavoro formale, efficace nel cogliere le sfumature del progressivo mutare dei sentimenti di Otane nei confronti di Kōhei. Si veda, ad esempio, la straordinaria scena in cui la donna cerca, lungo le strade di una Tokyo desolata, il ragazzino scomparso. Sono inquadrature in campo lungo, con la frequente presenza di oggetti che occupano il primo piano prima che Otane entri in campo e che rimangono sullo schermo dopo la sua uscita. Si crea cosí una sorta di spaesamento nello spettatore che, di fronte a ogni nuova inquadratura, non sa da che parte la donna entrerà in campo. Spaesamento che "doppia" quello del personaggio: anche Otane infatti non sa dove cercare il suo Kōhei. Gli stessi campi lunghi, il tornare della donna sui suoi passi (in un'occasione esce dall'inquadratura proprio dal punto in cui era entrata), la riproposta di identici luoghi che Otane percorre piú volte rafforzano questa impressione di smarrimento. Cosí il senso di solitudine che seguirà alla vana ricerca è bene espresso da una inquadratura che, quasi a rasoterra, mostra alcuni fogli di giornale spazzati via dal vento sino a che ne rimane sulla strada uno soltanto. Del resto, questo abile sfruttamento della dialettica fra campo e fuori campo lo troviamo in altri momenti del film, come in un'inquadratura che riprende la passeggiata di Otane e Kōhei lungo il mare. I due sono in campo lungo. Il piccolo Kōhei, disperato per l'atteggiamento ostile della donna, fugge improvvisamente

uscendo di campo. La macchina da presa non lo segue, rimane su Otane che, ferma, guarda nella direzione verso cui Kōhei è fuggito. Si crea cosí un forte senso d'attesa nello spettatore. Solo dopo alcuni lunghi secondi, senza che i gesti o la posa di Otane possano suggerire una ipotesi, ecco rientrare in campo a testa bassa il piccolo Kōhei: una semplice inquadratura è sufficiente a esprimere tutta la disperazione, la volontà di ribellione, l'impotenza e la sconfitta del piccolo protagonista.

Per concludere è opportuno citare la scena del fotografo, che rappresenta uno dei momenti per cosí dire piú Nouvelle Vague del cinema del regista. Otane e Kōhei sono davanti all'apparecchia fotografico, in posa, pronti per l'ennesima foto ricordo di un film di Ozu. Il fotografo annuncia il momento dello scatto, e l'inquadratura diventa improvvisamente nera. Qualche secondo piú tardi ecco tornare l'immagine di Otane e Kōhei ma "a testa in giú", come visti attraverso l'obiettivo della macchina fotografica. L'immagine ridiventa completamente buia. Il dialogo fra il fotografo e i due riprende. La scena si chiude con un'ultima inquadratura dal basso dello studio del fotografo ormai deserto, anche la macchina fotografica è stata rimossa. Dopo aver esibito manifesti, sequenze cinematografiche, spettacoli kabuki, danze di *geisha*, *naniwa bushi* e via dicendo, Ozu estende i suoi riferimenti metatestuali alla fotografia, attraverso immagini in cui la macchina da presa è come "catturata" dai meccanismi della macchina fotografica. Un semplice *divertissement* metastuale o un riferimento alla natura artificiale propria della rappresentazione filmica e in particolare di tutto il proprio cinema?

Come *Il chi è di un inquilino* anche *Kaze no naka mendori* (*Una gallina nel vento*, 1948) risente profondamente del clima sociale e culturale del secondo dopoguerra. Lo testimoniano alcune allusioni non del tutto lusinghiere all'occupazione militare americana e la rappresentazione della miseria attraverso la vicenda melodrammatica, ma ben motivata sul piano storico, del difficile ritrovarsi di un uomo e una donna dopo i lunghi anni di separazione causati dal conflitto bellico.

Alla fine della guerra, Tokiko vive sola col suo bambino in attesa del ritorno del marito Shūji. Quando, dopo aver venduto tutti i kimono, la donna deve pagare le spese mediche dovute a un temporaneo ricovero in ospedale del figlio, non ha altra scelta che quella di prostituirsi. Al ritorno di Shūji la donna confessa la sua "colpa". L'uomo non riesce a perdonarla e, dopo averla violentata, si reca nella casa dove la moglie si è prostituita. Qui incontra la giovane Fusako, anche lei costretta a vendere il proprio corpo per mantenere sé e la famiglia. Shūji comprende le ragioni di Fusako e cerca di aiutarla a trovare un impiego, rivolgendosi al suo datore di lavoro che gli fa notare come avendo capito le ragioni di Fusako dovrebbe comprendere anche quelle della moglie. Quando Shūji rientra a casa, Tokiko è ancora una volta lí ad aspettarlo e a chiedergli perdono. Ma l'uomo non la sta a sentire e la spinge via con violenza, facendola cadere lungo le scale. Solo a questo punto Shūji trova la forza di dimenticare. Lei risale zoppicante i gradini e i due si abbracciano promettendosi di ricominciare daccapo.

Una gallina nel vento si ispira al romanzo di uno dei massimi scrittori giapponesi del '900, *An'ya koro* (*Il passaggio di una notte buia*, 1921-1937) di Shiga Naoya. Ozu e lo sceneggiatore Saitō Ryōsuke si concentrano soprattutto sull'ultima parte del testo, quella dedicata ai sentimenti di un uomo che scopre di essere stato tradito dalla moglie. Pur semplificando notevolmente l'intreccio autobiografico di Shiga Naoya, il film ne preserva, anche se con significative variazioni, almeno due momenti chiave. Nel romanzo il protagonista, deciso a lasciare la donna, è appena salito sul treno. Lei disperata cerca di raggiungerlo ma lui, in uno scoppio d'ira incontrollata, la getta violentemente a terra. Alla fine del romanzo i due si incontrano di nuovo in montagna dove lui, gravemente ammalato, si è ritirato. Ecco l'epilogo del romanzo: « Con evidente fatica l'uomo stende la sua mano aperta sul grembo di Naoko. Naoko la stringe in fretta fra le sue, ma quella mano era stranamente fredda e arida. Kensaku taceva, guardava soltanto il suo volto, i suoi occhi correvano sui tratti di lei come carezzandoli. Naoko pensava di non aver mai visto occhi cosí gentili e pieni d'amore ».

Nel finale del film Ozu riprende entrambe le scene giocando tuttavia solo su alcuni elementi. L'uomo non fa precipitare la donna dai gradini di un treno, ma da quelli della scala del primo piano in cui la coppia

vive. È una delle scene piú violente del cinema di Ozu. L'immagine della caduta è un'unica inquadratura e la soggettiva dall'alto, dell'uomo sul corpo della donna a terra, sembra uscita da uno di quei melodrammi americani che il regista aveva visto a Singapore. Dell'epilogo del romanzo Ozu riprende il motivo delle mani, concentrandosi però su quelle femminili che, stringendo le spalle dell'uomo, si uniscono quasi a mo' di preghiera, assurgendo cosí a simbolo della forza della disperazione che ha guidato la donna nei momenti piú difficili della sua esistenza.

Una gallina nel vento è uno dei film meno noti fra quelli diretti da Ozu nel secondo dopoguerra. Forse perché è atipico, ispirandosi a una fonte letteraria e a un soggetto piú consono a un Mizoguchi che non a un Ozu. I critici giapponesi non lo accolsero positivamente: particolarmente severa fu la critica di sinistra, che si batteva per un cinema che non si limitasse a guarire le ferite di guerra ma andasse a stanare le responsabilità di quelle ferite. In una sua bella analisi, Satō Tadao (*Ozu Yasujirō no geijutsu*, vol. II, pp. 110-113) sottolinea tuttavia come il film investigasse il problema della sconfitta meglio di altri del periodo. Attraverso la storia di una donna che si prostituisce si dipinge, secondo Satō, la perdita della purezza spirituale giapponese causata dalla brutale avventura bellica. L'opera ha il merito di aver descritto con estrema cura il dolore e la pena connessi a tale perdita. La conclusione di Ozu è, come sempre, di una semplicità disarmante: ciò che è perso è perso; dimentichiamo il passato e costruiamo un nuovo mondo. A me pare che dietro quest'interpretazione ci sia soprattutto l'implicita rivelazione di una delle unità semantiche chiave del cinema di Ozu: il riconoscimento dello stato delle cose e la sua accettazione. Molti hanno letto tale riconoscimento come rinuncia, ma in Ozu l'accettare la realtà — sia essa storica, sovrastorica o personale — è sempre solo il primo passo, essenziale e necessario, per un nuovo e piú autentico rapporto con se stessi e con gli altri. Accettare lo stato delle cose non è subirle. È comprendere una realtà data e saperne trarre le conseguenze, anche per imparare a ricostruire, per vincere il proprio egoismo, per andare oltre se stessi.

Satō sottolinea l'importanza del sentimento di dolore e di pena con-

nesso alla perdita della purezza. Ciò è vero per Tokiko, come per Shūji: per la donna che si è prostituita, per l'uomo che ha ucciso in guerra. Due scene del film illustrano bene questo sentimento. Dopo la guarigione del bambino, Tokiko rientra a casa disperata, senza sapere come trovare il denaro necessario, o forse cominciando tragicamente a capire qual è l'unico modo per poterlo fare. La macchina da presa si sofferma su lei, sola nella sua stanza — ancora immagini di qualcuno immerso nei suoi pensieri. Di colpo Tokiko si trascina carponi davanti a uno specchio; la macchina da presa alterna mezzi primi piani della donna alle immagini del suo volto riflesso allo specchio. Tokiko dapprima guarda altrove, poi il suo sguardo incrocia quello della sua immagine allo specchio. Improvvisamente, come in un gesto disperato, distoglie di nuovo lo sguardo; le mani corrono — di nuovo le mani — a coprire il viso, un singhiozzo prorompe dalle labbra. Ed ecco che inaspettatamente il singhiozzo si trasforma, o, meglio, si rivela come il suono di una chitarra hawaiana. Le immagini diventano, in una serie di suggestive inquadrature, quelle di una stanza d'albergo: un tavolino basso con una bottiglia di liquore e una sigaretta ancora accesa, una lampada, un *futon* (letto alla giapponese), un'insegna intermittente al neon. La macchina da presa si sposta in un corridoio; da una porta aperta intravvediamo un uomo che in bagno sta facendo gargarismi. L'uomo entra in una stanza. Alcune prostitute giocano a *mah-jongg* (un domino orientale) con i clienti. A una domanda esplicita l'uomo risponde di non essersi divertito. La scena si chiude con le inquadrature della stanza con cui si era aperta (solo la prima inquadratura non ritorna). È lo straordinario esempio di una narrazione filmica che tocca, in un lasso di tempo brevissimo, il massimo dell'esplicito (il primo piano "alla Bergman" della donna piangente) e il massimo dell'implicito (la messa in ellissi di ogni immagine di lei che si prostituisce), e che, proprio grazie a questo contrasto, riesce a esprimere con grande intensità e discrezione il dolore di Tokiko per la perdita della purezza.

Quasi di analoga forza espressiva la scena in cui Shuichi si reca nello stesso bordello e incontra per la prima volta Fusako. Mentre

attende l'arrivo della donna, l'uomo si alza e si affaccia alla finestra per ascoltare meglio la canzone che alcuni bambini stanno cantando in una scuola elementare adiacente. Poco dopo sarà la stessa Fusako a guardare fuori dalla finestra e a raccontare all'uomo di aver frequentato anche lei quella scuola. Il canto dei bambini è, come sottolinea Satō, l'evidente espressione della purezza che l'uomo e la donna, e con loro tutti i giapponesi, hanno perso a causa della guerra. *Una gallina nel vento* mostra una volta di piú quella struttura soggiacente a molti film di Ozu degli anni '30, in cui una rivelazione (l'essersi prostituita di Tokiko) genera un gesto di violenza (lo stupro, la spinta di Shūji che fa cadere la donna dalle scale) da cui scaturisce una nuova armonia (la pacificazione dei due come consapevolezza di qualcosa che è perso ma oltre cui è possibile andare).

Soffermiamoci ora su alcune caratteristiche narrative e linguistiche del film. Ancora una volta Ozu opta per uno slittamento di focalizzazione, che provoca una frattura lungo l'asse narrativo. La prima parte di *Una gallina nel vento* si costruisce infatti su Tokiko, sui suoi sentimenti, sui suoi problemi finanziari e morali. La seconda muove da Shūji, dal suo dolore e dalla sua incapacità di perdonare. Il film è ricchissimo di transizioni e inserti degni del miglior Ozu. Alcune transizioni acquistano un vero e proprio valore autonomo, come i piani che chiudono la scena dello stupro, dopo che Shuji si precipita fuori di casa. Gli inserti ricorrono a uno spettro di possibilità e funzioni assai vario: le immagini del cielo, dei fiori, del paesaggio industriale, delle finestre che dànno su un'equivoca sala da ballo, della scala che porta al primo piano dove vivono Shūji e Tokiko, possono servire, a seconda dei casi, per "coprire" un'ellissi, per descrivere un ambiente, per rapportare l'uomo alla natura, per alludere a qualcosa, per preparare un evento futuro, per costruire un'atmosfera, per creare una pausa spazio-temporale.

Rispetto ai film precedenti, *Una gallina nel vento* presenta significative variazioni nell'uso della fotografia e dell'illuminazione. Dominano complessivamente tonalità piú scure, l'immagine è piú contrastata, gli oggetti sono messi in risalto da effetti di luce piuttosto che

da piani ravvicinati, i volti dei personaggi sono spesso illuminati lateralmente in modo non omogeneo. Dal punto di vista del sonoro, si ricorre in maniera piú massiccia all'accompagnamento musicale, secondo una tendenza che si affermerà negli anni successivi. Abbiamo già ricordato lo straordinario effetto costruito sullo stacco fra l'apparente singhiozzo di Tokiko e le note della chitarra hawaiana. Tale effetto ci consente di concludere l'analisi con un cenno al modo estermamente allusivo (e non poteva essere diversamente data la censura statunitense) con cui Ozu lega la drammatica realtà della prostituzione alla presenza delle forze armate americane — è storia di sempre che la permanenza di un esercito occupante alimenti la prostituzione. In tre diversi momenti Ozu allude al rapporto tra i due fenomeni attraverso il proprio stile e il proprio gusto cinematografico. Dove ritroviamo qui i manifesti dei film americani tanto cari al regista? Naturalmente nella stanza di Orie, la donna che spinge Tokiko alla prostituzione (i poster sono quelli di *Love Letters*, 1945, *Kiss and Tell*, 1945, *The Green Years*, 1946). Come si entra nel bordello dove si prostituisce Tokiko? Con una chitarra hawaiana, uno strumento cosí associato alla musica americana da essere stato bandito negli ultimi anni di guerra. Quale inquadratura Ozu fa seguire alla scena in cui Tokiko confessa a Akiko di aver detto al marito di essersi prostituita? L'inquadratura di un palazzo in una grande via della città su cui leggiamo la pubblicità a caratteri cubitali delle riviste *Life* e *Time*. La censura americana aveva bandito grossolanamente tutti i *jidaigeki* dagli schermi giapponesi, come se un film ambientato nell'epoca Tokugawa dovesse di per sé trasformarsi in un'esaltazione dei valori del Giappone feudale — evidentemente questi signori non avevano visto i film degli anni '30 di Yamanaka Sadao. Per chi compiva scelte cosí grossolane, le immagini di tre manifesti di film americani, della pubblicità murale di *Life* e *Time* o il suono di una chitarra hawaiana non potevano avere alcun significato.

In *Banshun (Tarda primavera*, 1949) si è soliti individuare l'avvio dell'ultimo periodo del cinema di Ozu, quello degli anni '50. Un periodo caratterizzato dalla collaborazione fissa con lo sceneggiatore Noda

Kōgo, dall'uniformità di uno stile che ha ormai raggiunto il suo definitivo equilibrio — sebbene non manchino scarti anche vistosi —, dal ripetersi costante di storie e temi, poco piú che variazioni intorno a un unico motivo (i rapporti familiari e la loro crisi). Costruito sul legame fra un genitore vedovo e la figlia riluttante a sposarsi per non lasciare il padre solo, *Tarda primavera* è il modello di altri due film successivi che ne costituiranno quasi un remake: *Tardo autunno* (1960) e *Il gusto del sakè* (1962).

Noriko, coi suoi ventisette anni, è già oltre l'età in cui una giovane donna giapponese dovrebbe prendere marito. L'affetto che la lega al padre vedovo Somiya, professore all'università di Tokyo, fa sí che la donna si preoccupi piú delle esigenze del genitore che delle proprie. Spinto dalla sorella Masa, Somiya decide che Noriko deve sposarsi. Per far sí che la ragazza vinca le proprie esitazioni le fa credere di avere intenzione di risposarsi, Noriko è scossa dalla rivelazione del padre e la cosa sembra preoccuparla piú dell'incontro che la zia le organizza col futuro marito. Alla fine Noriko decide di accettare l'offerta di matrimonio.

Nel corso di un ultimo viaggio insieme al padre nell'antica Kyōto, la donna fa ancora un tentativo per rimanergli accanto, ma Somiya la convince a iniziare una nuova vita. Dopo il matrimonio, e prima di rientrare solo a casa, Somiya confessa a Aya, un'amica di Noriko, di non aver assolutamente intenzione di risposarsi.

Tarda primavera coniuga felicemente tradizione e spirito democratico cercando un incontro fra due realtà che il Giappone, sotto il controllo americano, sembra pensare antitetiche. Il vecchio professore Somiya, che ama i templi di Kyōto, i giardini zen e il teatro Noh, non appare come un patriarca autoritario, ma, al contrario, quasi un modello idealizzato di tolleranza e comprensione. Spinge la figlia a sposarsi e ad essere felice accanto a un giovane che le è sí stato presentato secondo i modi della tradizione ma che lei ha avuto piena libertà di accettare o respingere. Il rapporto fra tradizione e democrazia, che trova un momento di sintesi nella figura di Somiya, è un nodo importante perché rappresenta un'alternativa alla convinzione, propria degli occupanti americani, che la tradizione giapponese fosse un'entità esclusivamente feudale

e conservatrice, incapace di svilupparsi autonomamente in una cultura democratica senza perdere le proprie caratteristiche originali.

Tarda primavera è fra tutti quelli di Ozu, uno dei film che meglio tracciano la figura dell'accettazione, che non è rassegnazione ma consapevolezza, nella forma di un volere che non è un *volere per sé* bensí un *volere per l'altro.* Le immagini finali non sono solo quelle tristissime di un vecchio che attende la morte — la buccia che pende dalla mela è quasi una metafora di un'esistenza giunta ormai alla fine — ma sono anche immagini in cui si afferma un senso di giustizia determinato da una scelta necessaria. Somiya paga con una solitudine voluta la cosciente accettazione di un fatto che solo l'egoismo di un vecchio avrebbe potuto impedire. Somiya e Noriko non vogliono qualcosa per sé, bensí per l'altro. Ma il volere di Noriko è viziato da un eccesso di amore filiale (un amore su cui la critica psicanalitica avrebbe molto da dire) mentre quello di Somiya è retto da un senso di giustizia.

Il nucleo drammatico del film si sviluppa essenzialmente sull'equivoco del secondo matrimonio del padre. Noriko ne è turbata non solo perché la sua mentalità è piú tradizionale di quella di Somiya, o perché gelosa, ma anche perché le sembra che tutto sia avvenuto a sua insaputa. Il conflitto fra padre e figlia ruota cosí intorno a un nucleo fondamentale della cultura giapponese: quello dell'armonia. Se per noi occidentali ciò che piú conta è l'affermazione della nostra individualità, per la cultura giapponese il principio primario è quello dell'affermazione dell'armonia fra le cose e gli individui, armonia cui ognuno deve cooperare sapendo anche, quando necessario, rinunciare alla propria volontà personale. La parola armonia — in giapponese si pronuncia « wa » — è cosí centrale in quella cultura che tutto ciò che è considerato autenticamente giapponese viene sempre scritto con l'uso dell'ideogramma che ne rappresenta il significato. Il nucleo del film ruota quindi intorno alla scelta di un padre di mentire alla figlia, infrangendo quella armonia, sacra nel loro rapporto, ma per affermare qualcosa di necessario: la felicità della figlia stessa, la cui vita deve continuare oltre la morte del padre. Ancora una volta affiora il tema del distacco, necessario e ineluttabile. È allora evidente che il matrimonio di Noriko

non è che un pretesto (Hitchcock lo chiamerebbe un McGaffin) per dar vita a una rappresentazione di sentimenti, relazioni e condizioni umane che toccano tutti da vicino, al di là della loro origine in modelli di vita e di pensiero tipicamente giapponesi. Il carattere di semplice pretesto del matrimonio della ragazza spiega l'uso ellittico della narrazione, il suo non mostrarci né il fidanzato di Noriko, né la cerimonia nuziale. La dimensione ellittica del film si estende anche su altri piani, come testimonia l'uso di inserti col compito esplicito di coprire salti temporali (sia all'interno di una singola scena, come avviene in quella iniziale della cerimonia del tè, sia nelle transizioni fra una scena e l'altra, come nel caso dell'epilogo dell'episodio dello spettacolo Nō). *Tarda primavera* usa in funzione dominante inserti legati a immagini della natura: alberi, colline, onde del mare, segno di una visione piú distaccata delle cose che il regista va via via maturando, dove i drammi umani e il mutare dei sentimenti appaiono come parte del fluire dell'universo. Questi *sguardi altrove* che Ozu dissemina nei suoi film rappresentano un modo di osservare ciò che ci circonda con il dovuto distacco e la giusta ironia. In modo ellittico è trattata anche Noriko, prototipo di una serie di personaggi opachi che attraversano il cinema di Ozu degli anni '50. La donna decide di accettare il matrimonio, e la sua scelta non è seguita passo passo ma semplicemente comunicata agli spettatori, come agli altri personaggi del film, senza che nulla ne espliciti le ragioni. Al regista non interessa la psicologia dei suoi personaggi, che son sempre inseriti in un contesto piú ampio dove ciò che conta è semmai una psicologia di gruppo, dove la scelta del singolo non vale per il singolo ma per quel che modifica nelle relazioni all'interno di un insieme dato.

Si è detto che Ozu spesso trasgredisce le proprie strategie testuali. Negli ultimi film i movimenti di macchina erano quasi assenti o tutt'al piú ridotti a carrelli che accompagnavano il movimento dei personaggi senza mutare il rapporto spaziale tra figura e sfondo. Tali carrelli "invisibili" sono anche qui numerosi. Tuttavia, in una scena del film, i movimenti di macchina tornano protagonisti, quasi come accadeva in certe opere degli anni '30. La scena — alludiamo alla gita in bicicletta

di Hattori e Noriko — si apre con una lunga carrellata laterale sulla spiaggia e il mare che costeggia la strada percorsa dai due giovani. Saremmo tentati di definire l'inquadratura una soggettiva impossibile e multipla, ovvero un piano che rappresenta solo idealmente lo sguardo dei due personaggi sul paesaggio che li circonda. Impossibile, in quanto nella sua durata non può rappresentare uno sguardo cosí prolungato verso il mare, senza che mai esso sia distolto per dare almeno una rapida occhiata alla strada. Multipla, perché non riconducibile comunque a uno dei due personaggi, ma, idealmente, a entrambi. Seguono poi carrelli ravvicinati dal basso, a turno, sui due personaggi, alcuni dei quali hanno per sfondo esclusivamente il cielo che nella sua uniformità assoluta, non una nuvola o un raggio di sole, conferisce un carattere quasi astratto alle immagini. Altre inquadrature, invece, hanno una forte caratterizzazione di movimento e impressione di realtà, mostrando, su un lato dell'inquadratura, il veloce scorrere degli alberi. Ma il movimento di macchina piú sensazionale è quello che conclude la prima parte della scena. La cinecamera, bassa, precede i due giovani. Tuttavia, ed è qui la sua singolarità, si muove assai piú lentamente delle biciclette, che cosí a poco a poco si avvicinano alla macchina da presa e quasi uscirebbero di campo — l'una sulla destra, l'altra sulla sinistra dell'obiettivo — se non fosse per uno stacco all'ultimo secondo.

Un'altra scena di rilievo, ancora una testimonianza dell'eclettismo di Ozu a dispetto di tutti coloro che parlano di rigidità e accademismo, è quella dedicata al teatro Nō. È divisa nettamente in due parti, legate fra loro, oltre che dalla continuità diegetica, dalla centralità che vi gioca lo sguardo dei personaggi. Nella prima parte trionfa uno sguardo contemplativo, quello sulla rappresentazione, ennesimo esempio di spettacolo nello spettacolo. La seconda parte è invece dominata da uno sguardo drammatico e si apre nel momento in cui padre e figlia notano fra il pubblico la giovane vedova che Noriko crede sia destinata a sposare il padre. Fuoco drammatico della scena diventa lo sguardo di Noriko che si posa alternativamente sul padre e sulla donna, determinando il "vedere" dello spettatore e affermando la soggettività della protagonista. Se invece di uno spettacolo Nō e dei volti orientali

di Ryū Chishū, Hara Setsuko e Miyake Kuniko ci trovassimo in un ufficio del FBI e vedessimo i visi di Gary Grant e Ingrid Bergman potremmo credere di essere di fronte a un film di Hitchcock.

Non possiamo concludere l'analisi di *Tarda primavera* senza ricordare la scena della notte trascorsa da padre e figlia in un *ryokan* (albergo in stile giapponese) di Kyōto poco prima della cerimonia nuziale. Il doppio piano del vaso che divide e poi segue le due inquadrature del volto di Noriko, prima sorridente e poi con gli occhi inumiditi dalle lacrime, è forse l'immagine di Ozu piú discussa dai critici occidentali. Per Schrader quel vaso è la rappresentazione in una forma purificata dei sentimenti di Noriko (*Trascendental Style*, pp. 49-51). Per Richie raccoglie le emozioni di noi spettatori cosí come quelle di Noriko, spingendoci a un rapporto di identificazione (*Ozu*, p. 174). Deleuze vi rinviene « un'immagine-tempo diretta, che dà a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento [...] la rappresentazione di ciò che permane attraverso la successione di stati mutevoli » (*L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 28). Bordwell, infine, insiste sul carattere « comportamentale » della narrazione di Ozu che rende difficile stabilire quali siano le cause del mutamento d'espressione di Noriko, sottolineando come in ogni caso il vaso non rappresenti una soggettiva della donna e, cosa di maggior interesse, come esso non sia probabilmente neanche il centro focale di quell'immagine, costruita piuttosto su un disegno di ombre e luci, dove ciò è in evidenza sono gli *shōji* illuminati e le ombre dei rami che vi si riflettono. Tanto piú che di quel vaso non c'è nessun accenno né nella prima stesura della sceneggiatura del film, né in quella definitiva (*Ozu and the Poetics of Cinema*, p. 117). Si può ancora aggiungere qualcosa a tali interpretazioni? Forse che questo inserto di Ozu è solo l'ennesimo esempio di uno "sguardo altrove" dalle funzioni polivalenti: coprire un'ellisse attraverso cui si realizza il mutamento dello stato d'animo di un personaggio, relativizzare la drammaticità di un sentimento umano e, nel contempo, indurre lo spettatore, mediante una pausa, a cogliere il carattere universale di quel sentimento di dolore che ogni distacco porta con sé.

Munekata shimai (*Le sorelle Munekata*, 1950) è il primo film girato da Ozu al di fuori degli studi Shōchiku, secondo una pratica abbastanza diffusa nel cinema giapponese, quella dei "prestiti", da una compagnia all'altra, di registi e attori sotto contratto. La Shintōhō (Nuova Tōhō), società produttrice sorta nel 1947, per rafforzare le sue ancora fragili fondamenta mirava alla realizzazione di opere di "sicuro successo" andando alla ricerca di registi affermati come lo stesso Ozu, Naruse e Mizoguchi — che per la Shintōhō girerà *Saikaku ichidai onna* (*La vita di O-Haru donna galante*, 1952). Il contratto offerto a Ozu era certamente molto vantaggioso, ma prevedeva du vincoli assai gravi: la scelta del soggetto e degli attori da parte della produzione. Ozu si ritrova cosí tra le mani un romanzo di successo del popolare Osaragi Jirō, noto soprattutto per la serie di Kurama Tengu, uno spadaccino mascherato che alla fine dell'epoca Edo lottava contro il governo dello Shōgun per la restaurazione del potere imperiale. Il testo in questione non era tuttavia un *jidai-mono* (soggetto storico) bensí un romanzo d'ambientazione contemporanea, dalle forti implicazioni melodrammatiche, costruito intorno al *topos* primo della letteratura giapponese del '900: il conflitto fra tradizione e modernità, figurativamente espresso dal difficile rapporto di due sorelle. Oltre a un soggetto troppo "forte" per il suo cinema, il regista è costretto a lavorare con attori che conosce poco e male, come le star Takamine Hideko e Uehara Ken, protagonisti di alcuni dei migliori film di Naruse. E, come se ciò non bastasse, deve anche rinunciare al suo fedele direttore della fotografia Atsuta Yūharu.

Setsuko è sposata con Mimura, un uomo malato e prigioniero dell'alcool. Le sue uniche risorse economiche sono affidate al bar che gestisce fra mille difficoltà. L'antiquario Hiroshi, innamorato di Setsuko con cui un tempo ha avuto una relazione, si offre di aiutarla. Mariko, sorella di Setsuko, sa dei trascorsi fra i due e nel contempo è innamorata di Hiroshi. Dato che la relazione fra Mimura e Setsuko si fa sempre piú tesa, la donna decide di lasciarlo, ma prima che possa attuare il suo piano l'uomo muore per un'ennesima ubriacatura. Hiroshi vorrebbe ora sposare Setsuko, ma la donna rifiuta. Le due sorelle decidono di partire insieme per Kyōto, dove il padre sta morendo di cancro.

Le sorelle Munekata si presenta subito come un film sbagliato. La critica ne sottolinea giustamente i molti aspetti negativi. Innanzitutto il carattere eccessivamente melodrammatico della vicenda, piena di clichè e stereotipi, sostanzialmetne estraneo alla dimensione rarefatta della struttura narrativa tipica di Ozu. Si veda il momento in cui Mimura schiaffeggia ripetutamente e con violenza Setsuko. Si tratta di un gesto che ha spesso attraversato i film di Ozu, ma finora la violenza era sempre associata alla dinamica della rivelazione che, conclusa con un gesto di rabbia, portava a un piú consapevole rapporto fra i personaggi. Qui, al contrario, lo schiaffo nasce semplicemente dalla convinzione di Mimura che la moglie lo tradisca con Hiroshi: si configura come un gesto di gelosia che segnerà irrimediabilmente la relazione fra l'uomo e la donna. Un secondo aspetto negativo riguarda il carattere troppo schematico dell'opposizione fra tradizione e modernità che passa attraverso il difficile rapporto di Setsuko e Mariko. Contrariamente a quel che accadeva in *Tarda primavera*, dove tale conflitto assumeva nella figura del padre un carattere dialettico, qui la Setsuko vestita in kimono e la Mariko coi suoi abiti occidentali sembrano appartenere a due mondi privi di un'autentica possibilità di comunicazione, al di là del loro legame fraterno. Inoltre, Satō Tadao sottolinea il carattere troppo esibito della "giapponesità" del film — un tentativo al limite dello stucchevole per mettere in luce la beltà tipicamente giapponese dei paesaggi e dei templi di Kyōto e Nara (*Ozu Yasujirō no geijutsu*, vol. II, p. 120) — il ricorrere a facili momenti idilliaci e l'eccessiva insistenza sul sentimento di nostalgia per i bei tempi andati. In sostanza *Le sorelle Munekata* ripropone sí temi e motivi classici del cinema di Ozu, ma finisce col tradirli inserendoli in un contesto troppo corrivo e melodrammatico. Sul piano stilistico tuttavia, mantiene una certa coerenza col resto della filmografia del regista, grazie a momenti e situazioni degni del miglior Ozu.

Il successo critico ottenuto con *Tarda primavera* è ribadito da *Bakushu* (*Inizio d'estate*, 1951), premiato ancora una volta col primo posto della classifica annuale di «Kinema Junpō». Precede *Meshi* (*Il pasto*) di Naruse, a indicare l'avvio della nuova *golden age* dello *shomingeki*.

Al centro è ancora una volta, come già in *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*, il dissolversi di un nucleo familiare.

La famiglia Mamiya è composta dai due nonni, dal figlio piú grande Kōichi e dalla moglie Fumiko, dai due nipotini Isamu e Minoru, e dalla sorella di Kōichi, Noriko, ancora nubile, nonostante i suoi ventott'anni. Un terzo fratello, Shōji, è morto in guerra. Casa Mamiya è in attesa della visita di un fratello del nonno. Durante il soggiorno di quest'ultimo, Noriko riceve dal suo capufficio, Satake, la proposta di sposarsi con un uomo d'affari di mezza età. Tutti i Mamiya la ritengono una buona occasione e la stessa Noriko non sembra avere molto da obiettare. Tuttavia, una sera, la donna si reca a salutare la madre di Yabe, un collega di lavoro piú giovane di Kōichi, un tempo amico di Shōji, destinato ad andare a dirigere un ospedale di provincia.

Nel corso della conversazione la madre di Yabe si lascia sfuggire che avrebbe desiderato vedere suo figlio sposato con Noriko. Nonostante che Yabe sia vedovo e padre di una bambina, Noriko accetta, lasciando la donna esterefatta e piena di gioia. La sera stessa Noriko comunica la sua scelta agli altri membri della famiglia, suscitando piú di una perplessità. Ad adirarsi è soprattutto il fratello Kōichi. Noriko decide tuttavia di mantenere la parola data alla madre di Yabe.

Dopo il matrimonio della giovane, e il suo trasferimento ad Akita, anche i due vecchi nonni lasciano la casa per andare a vivere in campagna insieme al fratello del nonno.

Di *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*, *Inizio d'estate* non si limita a riprendere il tema della grande famiglia e della sua dissoluzione, ma arriva, in piú di una circostanza, a citarne esplicitamente immagini e situazioni. L'inizio, ad esempio, con la spiaggia e il mare, sembra proprio partire dall'ultima inquadratura del film precedente. Il nonno Mamiya si dedica con passione all'allevamento di uccelli da gabbia, cosí come faceva nonno Toda. Le inquadrature di questi uccelli sostengono in entrambi i film l'importante ruolo di transizioni, come succede anche al Grande Budda di Kamakura. Infine, l'inquadratura della nonna e di Fumiko che sistemano un *futon* (letto in stile giapponese) sembra — sia per l'angolazione che per la disposizione dei personaggi — la fedele riproduzione di un'immagine di *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*.

Tuttavia, mentre il film del 1942 verteva anzitutto sulla pietà filiale, *Inizio d'estate* pone in risalto altri temi, peraltro centrali nel cinema di Ozu: quelli del distacco e del rapporto fra modernità e tradizione. Quanto al primo, l'opera sembra assai vicina a *Tarda primavera* giacché in entrambi la separazione è data come inevitabile, a prescindere da ragioni particolari. Maritandosi Noriko lascerà la famiglia, i due vecchi genitori si trasferiranno in campagna, le amiche sposate si allontaneranno a poco a poco da quelle ancora nubili. Come sempre, Ozu rivela una straordinaria sensibilità nel rappresentare i momenti in cui i suoi personaggi prendono coscienza dell'ineluttabilità del distacco, del suo darsi o del suo essersi già dato. Al di là dei caratteri peculiari di ogni singola separazione, riesce a trasmetterne per cosí dire l'essenza, o piú semplicemente quel sentimento di dolore dinanzi alla perdita di chi si ama che tutti abbiamo già provato o proveremo.

La centralità di questo sentimento è bene espressa in due scene non a caso consecutive. Noriko e Aya, entrambe nubili, sono in attesa di una loro vecchia amica già sposata, che telefonerà di lí a poco per disdire l'appuntamento. Il disappunto comune alle due amiche viene espresso con la figura cara ad Ozu del *sojikei*, che qui consiste nel loro sedersi contemporaneo e in parallelo e nel guardare verso la stessa direzione. Le due lamentano la perdita dell'amicizia, commentandola con quella tipica espressione giapponese *shikata ga nai* (« non c'è niente da fare ») che, almeno in questo caso, implica il riconoscimento e l'accettazione di un processo che, per quanto triste, ha una sua ragion d'essere. Rifiutando di cedere allo sconforto, le due cominciano a mangiare e bere. Ma ecco che, proprio mentre portano i bicchieri alle labbra, la scena termina cedendo il passo a quella successiva, con i due nonni che, seduti sul muretto di un parco, si portano a loro volta del cibo alle labbra. Questo stacco su movimenti analoghi non è un puro gioco formale, ma esplicita lo stretto rapporto che lega le due scene, entrambe costruite sul tema del distacco. Il dialogo dell'anziana coppia s'impernia infatti sull'imminente matrimonio di Noriko e quindi sulla sua perdita, ma anche, e ancora una volta, sulla ineluttabilità della separazione. Sul tema della perdita si tornerà nell'epilogo della scena,

quando un palloncino che vola, scappato di mano a un bambino, ricorderà ai due un episodio analogo accaduto al figlio perso in guerra.

Al tema della perdita, e della sua ineluttabilità, il film associa quello del rapporto fra tradizione e modernità, che assume — come nota Bordwell (*Ozu and the Poetics of Cinema*, pp. 318-9) — una sfumatura assai ambigua. A un primo livello la figura della tradizione pare associata al nonno e al fratello maggiore Kōichi. Il nonno ama soprattutto le arti e i riti della tradizione, mentre il fratello ha il ruolo del patriarca autoritario — figura topica del cinema giapponese del secondo dopoguerra — soprattutto perché si oppone al matrimonio liberamente scelto da Noriko. Quest'ultima sembra invece il personaggio legato alla modernità: lavora come dattilografa, veste abiti occidentali, frequenta i locali moderni del centro e, infine, decide autonomamente chi sposare, mandando all'aria i piani preparati dal suo capoufficio e da Kōichi, i quali si troveranno cosí in una situazione a dir poco imbarazzante. Tuttavia, la "modernità" di Noriko è meno limpida di quel che parrebbe a prima vista. La sua scelta di sposare Yabe (il vicino di casa, collega di lavoro di Kōichi e soprattutto, amico d'infanzia del fratello scomparso, Shōji) sembra quasi una scelta volta a perpetuare l'esistenza della propria famiglia piuttosto che a costruirne una nuova. Ancora una volta, tradizione e modernità si fondono in un curioso amalgama.

Il riferimento a Noriko permette di sottolineare immediatamente il carattere opaco del personaggio e la dimensione ellittica della sua costruzione, che è poi quella dell'intera struttura narrativa del film. Ozu fa di Noriko, come di molte altre sue eroine, un personaggio che agisce per oscure motivazioni e le cui scelte non possono perciò non sembrare improvvise e sorprendenti. Nulla prepara la sua decisione di sposare Yabe. Le scene che mostrano i due giovani insieme alludono a un semplice rapporto di buon vicinato. Quando, nel dialogo con la madre di Yabe, Noriko accetta la proposta di matrimonio, sorprendentemente, l'attenzione si concentra piú sulla madre che su Noriko, e il sentimento dominante della scena diventa cosí la gioia della vecchia. Anche Yabe appare un personaggio opaco. Quando la madre raggiante gli riferisce del dialogo appena avuto con Noriko, e quindi della possibilità di un

imminente matrimonio, il giovane non manifesta alcuna gioia, anzi sembra turbato. Quasi che i due accettino di sposarsi solo per far felice la madre dello sposo. A riprova di un tema che è al centro del cinema di Ozu: il volere non è un volere per sé ma soprattutto un volere per l'altro.

Sul piano stilistico, i due aspetti piú interessanti di *Inizio d'estate* sono l'uso dei movimenti di macchina e quello di inserti e transizioni. Contrariamente a quel che si crede, Ozu si rivela, ancora nei primi anni '50, un regista straordinariamente attratto dai movimenti di macchina, cui sembra ricorrere con l'entusiasmo e la volontà di scoperta di un *film-maker* sperimentale. Alcuni esempi. Noriko ha deciso di sposare Yabe. Ora cammina verso il mare insieme a Fumiko. Mentre le due salgono su una duna, un elaborato movimento di gru tra le due figure e ne accompagna l'ascesa in modo da mantenere costante il rapporto con i limiti superiori e inferiori del quadro. Ne scaturisce un'immagine quasi astratta, che ricorda, anticipandole di piú di dieci anni, certe inquadrature di *Suna no onna* (*La donna di sabbia*, 1964) di Teshigahara Hirosci. Ma il movimento di macchina piú incredibile è quello dell'inquadratura finale, un campo lungo ambientato su una collina, alla cui base si profilano i tetti di un vecchio villaggio e davanti a cui, sin quasi a toccare la macchina da presa, si stendono campi di grano. Il lento movimento laterale della cinecamera verso destra dà l'impressione che le spighe, in primo piano, si muovano, mentre il villaggio e la collina sullo sfondo rimangono immobili. Sono almeno tre le funzioni di questa carrellata. La prima è semantica è il movimento dei campi di grano e la fissità dello sfondo rinvia al tema del fluire di tutte le cose terrene, contrapposto all'eternità dell'universo. La seconda concerne la struttura narrativa e il gioco dei paralleli. Il movimento del grano sembra riprendere l'inquadratura del mare con cui si apriva il film e quindi "mettere in cornice" l'intera opera. Infine, la terza e l'ultima funzione assume una valenza esplicitamente ironica. La costruzione dell'immagine non è infatti altro che una citazione del marchio di fabbrica della Shōchiku: la vetta del monte Fuji su un mare di nuvole bianche che spostano lentamente.

Per quanto riguarda gli inserti e le transizioni, abbiamo già ricordato l'immagine del palloncino che vola nel cielo, seguito con lo sguardo

dai due nonni seduti sul muretto del parco. L'inserto sarà richiamato piú avanti nel film. Uscito di casa per andare a comprare il mangime per gli uccelli, nonno Mamiya siede vicino a un passaggio a livello chiuso. La macchina da presa alterna immagini dell'uomo a quelle dell'arrivo del treno. Passato il treno, il nonno rimane seduto al suo posto, con l'espressione di chi è immerso nei suoi pensieri. La scena si chiude con un "coda" sul cielo, senza che stavolta appaia come una soggettiva. Tuttavia, richiamando quella del palloncino e con essa il dialogo della scena del parco, l'immagine suggerisce come i pensieri dell'uomo siano rivolti al figlio perso e all'imminente matrimonio di Noriko. Ancora una volta affiorano, con grande discrezione espressiva, i temi del distacco e della perdita, del fluire di tutte le cose e della perennità della natura.

Pur nella sua dimensione sostanzialmente drammatica, *Inizio d'estate* non rinuncia ai toni leggeri e alle soluzioni ironiche. La musica assume spesso l'andamento di un minuetto, su cui talvolta si costruiscono entrate e uscite di campo che sembrano quasi balletti. Il gioco del fuori campo può dar vita a veri e propri *gag*, come nella scena in cui, attraverso un continuo chiudersi e aprirsi di *shōji*, Koichi cerca di ascoltare le parole di Fumiko e Noriko. Altri *gag* sono affidati ai due nipotini Isamu e Minoru che, per convincersi della sordità del nonno, gli si avvicinano gridandogli nelle orecchie *baka* (stupido). Ma il momento piú curioso del film — che riporta al clima *ero-guro-nansensu* tipico del cinema di Ozu anni '30 — è senza dubbio un dialogo fra Aya e Satake, rispettivamente l'amica e il capoufficio di Noriko. L'uomo sembra preoccupato del futuro coniugale di Noriko e interroga la donna chiedendole se in passato sia mai stata innamorata di qualcuno. Aya risponde di no, ma poi, ripensandoci, aggiunge: « Ah sí! Mi ricordo che al liceo impazziva per la Hepburn. Aveva un mucchio di sue foto ». « E chi è Hepburn? ». « Ma come... Audrey Hepburn, l'attrice americana ». « Un'attrice? Allora si tratta di una donna ». « Certamente ». « Ah... Ma allora non è che per caso abbia tendenze un po'... » — conclude Satake ridendo. La situazione è poi ripresa, in forme ancora piú esplicite, nell'epilogo della scena, quando l'uomo invita la ragazza a mangiare lo *sushi* e le

chiede quali siano i suoi pesci preferiti. « Non saprei. — replica Aya — Il *sushi* al tonno ». « Ah è cosí? Immagino vi piacciano anche quelli che si fanno con le conchiglie ben carnose... ». « Sí, mi piacciono molto ». « E quelli lunghi, a forma cilindrica che si arrotolano in una foglia d'alga? ». « Ah no, quelli li detesto ». « Ma allora ditemi, non è che anche voi per caso abbiate tendenze un po'... » conclude di nuovo ridendo Satake.

Nel 1952 Ozu e il suo collaboratore Noda Kōgo decidono di riprendere in mano la sceneggiatura di *Ochazuke no aji* (*Il sapore del riso al tè verde*), di cui la censura militare aveva nel 1939 impedito la realizzazione. Il testo di partenza subisce numerose modifiche, non ultima quella di un adattamento alla realtà sociale del Giappone dei primi anni '50. Ma il tono, come vedremo, rimane quello di allora. Probabilmente è proprio per questo che il film non piace alla critica giapponese (è solo dodicesimo nella classifica di « Kinema Junpō »). C'è da chiedersi se non è per la stessa ragione che ottiene invece un buon successo nelle sale, secondo, fra i film nazionali, solo a *Himeyuri no to* (*La torre dei gigli*) di Imai Tadashi.

Taeko è sposata con Mokichi, un dirigente d'azienda. La donna, annoiata dalla vita coniugale, si reca con alcune amiche e la nipote Setsuko a trascorrere un paio di giorni in una località termale. Al suo ritorno in città deve pensare al futuro coniugale della nipote. Setsuko, tuttavia, non ne vuole sapere di un matrimonio combinato e non si presenta al primo appuntamento ufficiale col possibile sposo. Rientrata a casa, Mokichi la rimprovera ma poi, comprendendo le sue ragioni, la porta al velodromo insieme all'amico Noboru. La sera vengono entrambi rimproverati da Taeko, che sentendosi sempre piú lontana dal marito, decide di andarsene via per un po'.

Il giorno dopo Mokichi, ricevuta la notizia che deve partire immediatamente per un viaggio d'affari in Uruguay, spedisce un telegramma alla moglie che però non si presenta all'aereoporto. Tornata a casa qualche ora piú tardi, Taeko è rimproverata dall'amica Aya e dalla nipote Setsuko. Tuttavia la sera stessa, per un guasto all'aereo, Mokichi torna a casa. Mentre lo osserva mangiare riso al tè verde, Taeko si rende conto di aver sino a quel momento frainteso le vere qualità del marito, i suoi modi di vita semplici e

naturali, e gli confessa le sue colpe. Il giorno dopo racconterà tutto a Setsuko e alle amiche. Anche Noboru, passeggiando con Setsuko, rivela alla ragazza il suo amore per una vita fatta di cose semplici.

Sin dal primo sguardo *Il sapore del riso al tè verde* ricorda molto da vicino *La ragazza che cosa ha dimenticato?*, l'ultima commedia girata da Ozu nel 1937 prima della partenza per il fronte cinese. Le corrispondenze sono evidenti, fin dalla vicenda narrata. In entrambi i casi ci troviamo di fronte alla crisi coniugale di una coppia, complicata dalla presenza di una nipote, Setsuko, dagli atteggiamenti "moderni" (un aspetto piú evidente nel film del '37). Comune nei due film l'alleanza tra zio e nipote, con la divertente scena in cui lo zio è costretto a fingere di rimproverare Setsuko sotto gli occhi severi della moglie. Analoghe anche la riconciliazione finale e l'allusione a un possibile matrimonio d'amore della nipote. Se dalla storia ci spostiamo al tema, troviamo implicito in entrambe le opere un atteggiamento di critica verso la frivolezza e la superficialità dell'alta borghesia, a cui si contrappone, nel secondo film, una concezione della vita piú semplice e modesta, che trova proprio nel gusto per il riso al tè verde la sua espressione piú evidente. Secondo questa prospettiva il film va ben al di là di *La ragazza che cosa ha dimenticato?* per avvicinarsi all'Ozu di *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* e *C'era un padre*, in cui la critica alla borghesia futile e occidentalizzata sfocia in un invito al ritorno a una tradizione fondata sull'austerità e il rigore, l'onestà e la semplicità. Da questo punto di vista, Mokichi appare come il perfetto erede dello Shojiro di *Fratelli e sorelle* — peraltro, entrambi i personaggi sono interpretati da Saburi Shin — e dell'Horikawa di *C'era un padre*. L'austero spirito del *bushido* (la via del samurai) è ribadito nel ritratto di un dirigente d'azienda di un paese che si appresta alla scalata dei vertici dell'economia mondiale. Come già accadeva per il padre di *Tarda primavera*, Ozu ripropone una sintesi fra i valori della tradizione e le esigenze della società contemporanea. Mokichi non si presenta affatto come un reazionario: il suo atteggiamento di complicità con Setsuko, che non accetta un matrimonio combinato, è molto piú liberale di quello della moglie

Taeko, i cui modi leziosi e affettati, tipici di certa borghesia, fungono proprio da contraltare alla sobrietà del marito. È chiaro che un'opera come *Il sapore del riso al tè verde* impone anche una rimeditazione sui film girati da Ozu negli anni di guerra, poiché rivela come la posizione assunta allora rispetto a certi valori della tradizione rispecchiasse un'autentica esigenza morale, piú che l'acquiescenza alle direttive del regime.

Narrativamente *Il sapore del riso al tè verde* presenta un tipo di struttura assai cara a Ozu. Si impernia sull'incastro fra un *plot* dominante (la crisi coniugale dei due protagonisti) e uno secondario (il matrimonio di Setsuko). Tipico è anche il ricorso al gioco di personaggi in parallelo o in contrasto rispetto a quelli principali: la modestia e la semplicità di Mokichi ribadita da quella dell'amico Noboru è contrapposta all'effeminata frivolezza di quel perdigiorno e *flâneur* che è il marito di Aya, l'amica di Taeko. I paralleli tornano poi nelle immagini — come quelle della scrivania del marito in ufficio — e nelle situazioni — come i viaggi in treno, in aereo, in macchina — che si ripetono con una certa frequenza.

Stilisticamente il film presenta vari motivi d'interesse. Le innumerevoli transizioni possiedono caratteristiche assai diverse l'una dall'altra. Descriviamone almeno una fra le piú interessanti. All'inizio Taeko telefona al marito in ufficio, ma questi è assente. All'espressione perplessa della donna seguono queste inquadrature: la scrivania vuota nell'ufficio, impiegati al lavoro, una strada di Tokyo vista dall'alto come dalla finestra di un edificio, l'insegna e poi l'interno di un bar dove Noboru viene raggiunto da Mokichi. Si tratta di una transizione che collega due spazi (l'ufficio e il bar) e che prende il via da una telefonata diretta verso il primo dei due luoghi. Ma è in ogni caso, una transizione anomala: secondo la consuetudine, si sarebbe passati direttamente dalla sartoria di Aya al bar dove si trovava Mokichi, rivelando cosí la ragione della sua assenza dall'ufficio (era uscito prima dal lavoro per incontrarsi con Noboru). Secondo un modello ortodosso le tre inquadrature dell'ufficio sembrano quindi superflue. Ma in realtà Ozu, con queste inquadrature introduce un luogo su cui avrà modo di tornare nel corso del racconto. Non solo, ma segue

l'ideale percorso del pensiero di Taeko che si interroga sull'assenza del marito, crea attesa nello spettatore spingendolo a domandarsi dove l'uomo sia finito (quasi a suggerire una infedeltà coniugale) e instaura un rapporto ludico tra cinecamera e personaggio facendo partire la prima in ritardo rispetto al secondo (quando vediamo la scrivania di Mokichi, questi se ne è già andato), costringendola poi a seguirlo (le inquadrature dell'ufficio e della strada di Tokyo) e premiando le sue "fatiche" facendola arrivare nel bar prima di Mokichi stesso.

Al discorso delle transizioni si lega quello dei movimenti di macchina, che ricorrono con notevole frequenza proprio nel corso di tali transizioni. Molte scene all'interno della casa di Mokichi e Taeko si aprono con inquadrature del *chanoma* (la stanza del tè) composte su leggeri — e "immotivati" — movimenti di macchina indietro, che riprendono, in un classico gioco di richiami e paralleli, quelli in avanti sulla scrivania di Mokichi per introdurre molte scene che si svolgono nell'ufficio. Altri casi appaiono ancora piú clamorosi: citiamo almeno quel movimento di macchina, che prima precede Taeko e Mokichi che camminano lungo un corridoio, poi, dopo uno stacco a 180 gradi, li segue e infine prosegue, in piena autonomia, dopo che i personaggi sono usciti di campo. Gli esempi potrebbero continuare, ma questi sono piú che sufficienti per sottolineare il carattere — appunto — autonomo di tali movimenti, a prescindere da immediate esigenze di funzionalità narrativa, il loro venire in primo piano, cosí come accade per le transizioni e l'onnipresente camera bassa. L'uso di tali figure sembra ancora una volta avere lo scopo di sovrapporre all'universo rappresentato forme di rappresentazione che, nella loro evidenza, tendono a conferire un carattere astratto ai personaggi e alle loro azioni. Inoltre, il film ricorre frequentemente all'uso di "dissolvenze diegetiche", create da effetti di illuminazione particolari, come lo spegnersi di luci che lasciano improvvisamente gli ambienti al buio (ancora una volta in funzione di transizione) chiudendo determinate scene e conferendo loro un particolare senso di mestizia. Ricorrenti, infine, gli "spazi vuoti" su cui indugia la macchina da presa dopo l'uscita di campo dei personaggi, creando cosí contro-ellissi che pongono in primo piano le coordinate spazio-temporali, ancora una volta in funzione generalizzante.

Non è possibile concludere l'analisi senza citare due scene che costituiscono due dei momenti piú alti del cinema di Ozu. La prima rappresenta il solitario viaggio in treno di Taeko: nove inquadrature e novanta secondi dedicati interamente all'atto del pensare. La scena alterna e incastra immagini di Taeko con inquadrature, riprese dall'ultima carrozza, sulle rotaie e su un ponte di ferro che il treno attraversa. L'unica voce è quella di uno speaker che annuncia il succedersi delle stazioni. Non accade nulla. Il nucleo drammatico della scena — se di nucleo drammatico vogliamo parlare — è costituito dai pensieri inespressi della donna. Tuttavia, niente a che vedere coi modelli del cinema psicologico; non c'è nulla da scoprire in Taeko. Che la donna stia pensando alle difficoltà del suo rapporto col marito è un dato di fatto (lei se ne è andata, lasciandolo solo dopo l'ennesimo pacato litigio). La cinecamera si limita fenomenologicamente a osservarla. Il neutro paesaggio ferroviario non vuole parlare per lei, non è « natura non indifferente ». Il fascino della scena è tutto qui: mostrare qualcuno che pensa ciò che è evidente e lasciare che ogni spettatore tragga le sue conclusioni. Quasi che il viaggio di Taeko fosse un altro *Viaggio in Italia.*

La seconda scena è quella in cui Taeko e Mokichi vanno in cucina a preparare il riso al tè verde. La macchina da presa li segue con una meticolosità sconcertante negli spostamenti lungo la casa. Li osserva esitare prima di entrare in cucina, luogo a loro estraneo e regno esclusivo della domestica. Mette in primo piano i loro incerti movimenti, il loro aprire battenti e maneggiare recipienti alla ricerca del tè e del riso. Lui tiene sollevata la manica del kimono di lei, mentre la donna lava un cetriolo. Le loro azioni imbarazzate sono tutt'uno con l'imbarazzo dei sentimenti, quasi un senso di pudore nel ritrovarsi insieme nell'intimità di gesti cosí semplici e quotidiani, eppure cosí lontani dalle loro abitudini. In questa scena, che prepara il climax drammatico del film, Ozu esplicita sino in fondo la sua concezione della vita e del cinema, ispirata alla necessaria, quanto difficile, ricerca di un'unica condizione: la semplicità che l'uomo tende troppo spesso a dimenticare.

Anche se oggi *Tōkyō monogatari* (*Viaggio a Tokyo*) è il film di Ozu piú amato e conosciuto sia in Giappone che in Occidente, nel

1953 i critici di « Kinema Junpō » gli preferirono *Nigorie* (*Acque torbide*) di Imai Tadashi.

Un'anziana coppia di genitori, Shūkichi e Tomi, si appresta a lasciare per qualche giorno la cittadina di Onomichi e la figlia piú giovane Kyōko per andare a far visita a Tokyo ai figli Kōichi e Shige e alle loro famiglie. Giunti a Tokyo i due si sistemano prima a casa del primogenito Kōichi, sposato e padre di due bambini, e poi in quella della figlia maggiore Shige e del marito. Presi dagli innumeregoli impegni di lavoro, i due figli non hanno molto tempo da dedicare ai genitori. La piú disponibile è invece Noriko, vedova di Shōji, un altro figlio dell'anziana coppia morto in guerra.
Shige e Kōichi mandano per qualche giorno i genitori nella località turistica di Atami, offrendo loro il soggiorno in un rumoroso *ryokan*. Non riuscendo a dormire, l'anziana coppia anticipa il ritorno a Tokyo. Tuttavia Shige non è in grado di ospitarli, a causa di una riunione di lavoro che si tiene nel suo appartamento. Tomi va a dormire da Noriko, Shūkichi fa invece visita ad alcuni vecchi amici con cui finisce per ubriacarsi. Il giorno dopo i due ripartono per Onomichi. Nel corso del viaggio sono costretti, a causa di un malore della madre, a fermarsi a Ōsaka, dove vive il figlio Keizō. La donna si riprende subito, ma giunta a Onomichi ha un ultimo e fatale attacco. I figli giungono al suo capezzale proprio in tempo per darle l'ultimo saluto. Keizō invece arriva quando è troppo tardi.
Dopo la cerimonia funebre tutti ritornano alle loro città; solo Noriko rimane ancora per qualche giorno col vecchio Shūkichi e la giovane Kyōko.

Viaggio a Tokyo riprende temi e situazioni dei due film precedenti, *Figlio unico* e *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*. Come *Figlio unico*, si struttura lungo un movimento che dalla provincia porta alla metropoli e poi di nuovo alla campagna. Scopo del trasferimento è lo stesso: la visita ai figli (o al figlio nel caso del primo film) che vivono in città. Analogo è anche il tema della delusione delle aspettative, della scoperta, da parte dei genitori, di una realtà diversa da quella desiderata. Ancora piú evidenti i rapporti con *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*. Tematicamente entrambi i film vertono sulla dissoluzione di una grande famiglia: l'uno si apre con la morte del padre e l'altro si chiude con quella della madre; in ambedue una coppia di personaggi passa di casa in casa e finisce col doversene andare altrove, vicino al mare,

per i problemi che la sua presenza provoca nella vita degli altri. Non solo, ma *Tokyo monogatari* riprende dal film del '42, o addirittura cita, situazioni precise: l'imminente morte di un genitore, annunciata dall'arrivo di telegrammi e/o telefonate; i ritardi di Shojiro diventano quelli di Noriko e di Keizō; Shige allontana i genitori da casa, come piú brutalmente faceva Kazuko nei confronti della suocera e della cognata in *Fratelli e sorelle*; ancora Shige, come Chizuro nel film precedente, si chiede se portare con sé il vestito da lutto in occasione della visita al genitore malato. Infine, in entrambi i film i personaggi piú giovani sono gli unici sensibili alla realtà dei vecchi genitori: i soli in grado di stabilire un rapporto piú onesto nei confronti degli altri e della vita.

In realtà *Viaggio a Tokyo* richiama anche *Inizio d'estate* di cui ripropone la struttura tripartita campagna-città-campagna, il tema della dissoluzione di una grande famiglia, la presenza di una coppia di bambini rumorosi (come del resto accadeva anche in *Sono nato ma* e come ritroveremo in *Buon mattino!*), il figlio morto in guerra e tante piccole situazioni come l'armoniosa immagine dei due vecchi nonni seduti su un muretto nel Parco di Ueno. Diventa cosí secondario il fatto che il soggetto del film sia ricavato da *Make a Way for Tomorrow* (*Cupo tramonto*, 1952) di Leo Mc Carey, che peraltro Ozu, al contrario del collaboratore Noda Kōgo, non aveva neanche visto.

La dissoluzione della famiglia e la delusione delle attese dei genitori nei confronti dei figli sono i temi dominanti il film e si presentano strettamente legati fra loro. La delusione dei genitori non si limita al disappunto per la posizione sociale del figlio medico, non cosí florida come essi pensavano, ma concerne soprattutto l'atteggiamento dei figli verso di loro. Durante il soggiorno a Tokyo, Tomi e Shūkichi constatano l'allentarsi dei legami e dei sentimenti familiari: Shige e Kōichi, presi dal lavoro, non hanno tempo per gli anziani genitori e non a caso preferiscono spendere qualche migliaio di yen per mandarli ad Atami, pur di non occuparsi di loro. Il rapporto tra figli e genitori non assume mai la natura di un conflitto aperto (come di frequente avviene in altri film di Ozu). Rimasti soli, Tomi e Shūkichi, si confessano a mezza voce che un tempo Shige e Kōichi erano piú gentili con loro,

ma poi finiscono col pensare di essere ancora genitori felici. Questi rapporti sono spesso affidati a dialoghi e gesti che celano sentimenti, alludono indirettamente e comunicano costantemente significati ambigui. Il cinema di Ozu, come molti dei suoi personaggi, non è mai esplicito, ma allusivo. L'allontanarsi dei figli dai genitori, il muro di incomunicabilità che si crea fra le diverse generazioni, al di là dei legami di sangue, trova la sua scena epitome nel momento in cui Tomi porta fuori il piccolo Isamu tentando invano di parlargli o semplicemente di avvicinarglisi. A rafforzare l'importanza della scena concorre anche la sua dimensione soggettiva, poiché è racchiusa dai due sguardi rivolti, proprio verso nonna e nipote, da un solitario Shukichi nella sua camera.

Il lento dissolversi dei legami familiari può essere visto anche come un segno dell'affermarsi di una nuova realtà economica e sociale, che non è solo quella del Giappone postbellico ma piú in generale quella del passaggio da un'economia feudale a una capitalistica, da una società retta sul lavoro dei contadini nelle campagne a un'altra fondata sull'attività mercantile e industriale di tipo metropolitano. Non a caso i figli si allontanano dai genitori anche a causa dell'impegno dedicato al lavoro. Tuttavia, i personaggi piú consapevoli di Ozu, e forse lo stesso regista, tendono a vedere tale processo in una luce sovrastorica e ineluttabile. Alla giovane Kyōko che si indigna per l'atteggiamento egoista dei fratelli, Noriko risponde con queste parole: « Sai, Kyōko, anch'io pensavo come te quand'avevo la tua età, ma è vero che crescendo i figli finiscono fatalmente per allontanarsi dai loro genitori. Quando si arriva a un'età come quella di Shige, una donna ha la propria vita, del tutto indipendente da quella del padre e della madre. Non credo che lei abbia agito volendo far del male. È solo che arriva il giorno in cui è la nostra vita a prendere il sopravvento [...] Credo non ci sia modo di sfuggire. Si finisce tutti cosí, [...] sí, farò cosí anch'io. Non è che lo voglia, ma finirò anch'io come gli altri ». Ecco il tema assai caro ad Ozu del fluire di tutte le cose, della mutevolezza dei sentimenti e della natura umana. Il pianto finale di Noriko davanti a Shūkichi nasce proprio dalla presa di coscienza di tale ineluttabilità. Noriko si rende conto del carattere effimero di tutti i fenomeni terreni. Acquisisce una

consapevolezza che i distratti e troppo indaffarati Shige e Kōichi non possono avere, che la giovane Kyōko non può ancora capire e che il vecchio Shūkichi ha invece già maturato da tempo. L'orologio che Shūkichi dona a Noriko allude indubbiamente alla legge universale che governa il mondo (l'inevitabile fluire del tempo che tutto cambia) e alla necessità di comprendere e accettare serenamente questo processo. Non a caso *Viaggio a Tokyo* ricorre frequentemente a immagini della natura, in funzione di inserti e transizioni, per sottolineare la sua permanenza al di là della mutevolezza degli uomini e per indicare la sua possibile funzione di sorgente di pace interiore.

Sono numerosi i momenti stilisticamente significativi di *Viaggio a Tokyo*. L'armonia esistente fra i vecchi genitori è piú volte espressa dalle pose parallele assunte dai due personaggi, quasi sempre collocati in modo che l'uomo sia qualche centimetro avanti la donna, com'era un tempo prassi diffusa in Giappone. Dal momento che i personaggi piú vicini ai due sono Kyōko e Noriko ecco che anche loro partecipano talvolta di questa disposizione simile nelle pose: immagini armoniose ed equilibrate, fatte apposta per conferire un carattere astratto alla rappresentazione. L'ossessione di Ozu per tali equilibri fa sí che, nella scena in cui i figli sono intorno al capezzale della madre morta, l'uscita di campo di Noriko sia immediatamente seguita dall'entrata di Kyōko, che assume la sua stessa posizione, in modo da ricostruire l'equilibrio infranto. Un altro procedimento stilistico caro a Ozu lo ritroviamo nei motivi sonori che si richiamano l'un l'altro. Sono classici effetti ritmati che nascono dal frinire delle cicale, dal battere di un martello o del tamburo che accompagna la recitazione dei *sutra* buddisti, dal motore di un battello o dal passaggio di un treno, dal ticchettio di macchine da scrivere, ecc. Creano una sorta di ritmo astratto che scandisce gli eventi narrativi richiamando nel contempo situazioni precedenti a cui tali effetti erano associati. Di particolare rilievo è anche l'uso di transizioni e inserti: Tokyo è quasi sempre introdotta da inquadrature di ciminiere inquietanti; l'appartamento di Noriko da un piano del suo umile e disordinato pianerottolo; immagini della natura punteggiano l'esordio, le scene di Atami, l'epilogo e talvolta anche la parte dedicata a Tokyo, come ac-

cade per l'inquadratura di cielo e nuvole che chiude la breve scena in cui i due anziani nonni esprimono il loro rincrescimento per l'inadeguata posizione sociale del figlio. Ma la transizione piú ricca è quella che mette in ellissi la morte della madre, o meglio l'ultima sua notte di vita: una serie di inquadrature mostrano la città, il porto, le barche, la strada, i tetti delle case e la ferrovia; elemento conduttore della serie è l'immagine dell'acqua che lega le diverse inquadrature e rinvia ancora una volta al fluire delle cose terrene.

Genitori e figli, il mondo che cambia

Fra *Viaggio a Tokyo* (1953) e il successivo *Sōshun* (*Inizio di primavera*, 1956) erano accaduti notevoli mutamenti nella cultura giapponese. Le generazioni piú giovani manifestavano malcontento verso la tradizione umanista, genericamente progressista, affermatasi nel secondo dopoguerra e rappresentata, in ambito cinematografico, dai film di Kurosawa, Kobayashi Masaki, Imai Tadashi e Yamamoto Satsuo (rispetto a questi autori Ozu era considerato pura retroguardia). La nuova e ribelle generazione formatasi nel dopoguerra voleva guardare alla realtà, e in particolare a quella giovanile, con maggiore schiettezza, per esprimere violentemente il suo malessere, senza paura alcuna di autorappresentarsi con cinismo nei propri aspetti peggiori. All'interno di questa tendenza la figura piú significativa è indubbiamente quella del giovane scrittore Ishihara Shintarō, premio Akutagawa nel 1955 con *Taiyō no hisetsu* (*La stagione del sole*). I suoi romanzi — detti *Taiyōzuku* (*La tribú del sole*) — dipingono una gioventú sbandata e priva di ideali, vittima del dopoguerra e di una generazione di padri deboli e latitanti. Hanno successo e trovano il cinema pronto ad accoglierli. Nascono film come *Taiyō no kisetsu* (*La stagione del sole*) di Furukawa Takumi, *Kurutta kajitsu* (*Frutto pazzo*, tit. it. *La stagione del sole*) di Nakahira Kō e *Shokei no heya* (*La stanza della punizione*) di Ichikawa Kon, tutti del 1956. Proprio questi film, secondo un'espressione di Ōshima Nagisa, apriranno una breccia nel cinema giapponese che darà poi vita alla *Nūberu Bāgu* degli anni '60. Il

loro successo — unito all'affermarsi dei film d'azione, di fantascienza, musicali, *chambara* e genericamente giovanilistici, prodotti per lo piú dalla Nikkatsu, dalla Daiei e dalla Tōhei — costringe la Shōchiku (che per la prima volta, dopo un lungo predominio, si vede superata nella stagione 1955-56, dagli incassi della Daiei) a correggere il tiro.

Senza rinunciare inizialmente alla politica dei film sentimentali e degli *shomingeki*, Kido Shirō, il presidente della Shōchiku, tenta di introdurre elementi di rinnovamento, e anche riferimenti espliciti a situazioni sessuali, che li rendessero piú simili alla tendenza dominante. Come accade negli anni di guerra, anche in questo caso Ozu subisce le influenze dell'ambiente culturale e produttivo, come testimoniano *Inizio di primavera* e *Crepuscolo di Tokyo*, ma tali influssi non danneggiano la sua coerenza poetica e stilistica. Ne è un esempio, a mo' di anticipazione, la scena del bacio fra Shōji e la giovane amante Kingyō, in *Inizio di primavera*: un bacio assai esplicito, quasi spudorato, nel contesto di un film di Ozu, che occupa due inquadrature intervallate da un inserto — uno sguardo piú "altrove" che mai — costituito da un lungo piano su un ventilatore, che strutturalmente svolge la medesima funzione del vaso nella scena del *ryokan* di Kyōto in *Tarda primavera*.

Una giovane coppia di sposi senza figli, Masako e Shōji, vive alla periferia di Tokyo. La loro esistenza è scandita da ritmi che si ripetono uguali, giorno dopo giorno. Lui trascorre le giornate in ufficio e passa le sere insieme ai suoi colleghi di lavoro, come è dovere di un buon impiegato. Lei spende il suo tempo in casa, avendo, come unico diversivo, qualche breve conversazione con la vicina o la madre.

Shōji ha una relazione con Kingyō, una collega di lavoro piú giovane. Masako, resasi conto del tradimento, lo lascia per andare a vivere con un'amica. Shōji viene trasferito a Okayama, per motivi di lavoro e Masaka, alla fine, decide di raggiungerlo.

Due sono i temi dominanti di *Inizio di primavera*: la crisi coniugale di una coppia e la vita quotidiana dei *sararimen*. Il primo ci riporta a film precedenti, come *La ragazza che cosa ha dimenticato?* e soprattutto *Il sapore del riso al tè verde*, senza dimenticare gli evidenti

paralleli con i film di Naruse come *Meshi* (*Il pasto*, 1951) e *Yama no oto* (*Il suono della montagna*, 1954). Il secondo rimanda piuttosto ai numerosi film che negli anni '30 Ozu aveva dedicato al mondo degli impiegati e alle loro frustrazioni. In entrambi i casi il regista si affida a una rappresentazione meticolosa, privilegiando l'osservazione dei piccoli fatti e dei riti quotidiani, quasi in forma maniacale, e rinunciando esplicitamente — con l'eccezione forse del violento litigio all'aperto tra Shōji e Kingyō — a effetti drammatici e narrativi di forte rilievo. Il rapporto tra Shōji e Masako è per lo piú costruito su silenzi e sguardi, piccoli gesti e implicite allusioni. La vita lavorativa di Shōji è registrata minuziosamente nella sua progressione quotidiana. Tutta la prima parte è a questo riguardo assai rilevante. Si apre con le immagini del risveglio della periferia in cui vivono i protagonisti. La sveglia suona, lei si alza per prima, lui si accende una sigaretta. Decine e decine di impiegati in camicia bianca si riversano nelle strade. L'attesa del treno. L'arrivo in centro. Di nuovo gli impiegati in strada. Immagini che rievocano le "sinfonie metropolitane" di certo Ozu anni '30. E poi il lavoro in ufficio al mattino. La pausa pranzo. Ancora l'ufficio al pomeriggio. La serata al bar con i colleghi. Dice bene Ozu: « Ho cercato di evitare tutto ciò che avrebbe potuto essere drammatico e di non accumulare che scene ordinarie di vita quotidiana nella speranza che il pubblico avvertisse la tristezza di questo genere di vita » (*Pour parler de mes films*, « Positif », n. 203, febbraio 78). Se la tristezza della vita di coppia è affidata agli sguardi, ai silenzi e al montaggio alternato di scene tra la vita in ditta di Shoji e la claustrofobia casalinga di Masako, le miserie del *sararīmen* trovano anche in alcuni dialoghi un'efficace espressione. Come accade nelle parole del vecchio pensionato che confessa di aver lavorato trentun'anni per scoprire alla fine che la vita è un sogno vuoto. « Quella dell'impiegato — confessa dal canto suo Shōji — non è che un'esistenza da due soldi ». Quest'impietosa rappresentazione della vita dei *sararīmen* — la spina dorsale dell'economia giapponese — conferisce a *Inizio di primavera* una dimensione di critica sociale che riporta al clima degli anni '30.

Tipico invece dell'Ozu anni '50 è il riaffiorare delle memorie del

periodo di guerra. Shōji si ritrova con due amici ex-commilitoni sul fronte cinese. Dopo una solenne bevuta, riflettono amaramente: « Oggi c'è una miriade di tipi presuntuosi che vanno in giro dicendo "Io mi sono opposto alla guerra". Sono tutti impostori che mentono ». « Sí, veri impostori. Sono stati solo in due o tre a opporsi veramente... grandi uomini. Se noi avessimo fatto qualcosa del genere, saremmo stati immediatamente fucilati ». « Ci hanno costretto a combattere e lo abbiamo fatto di malavoglia ». « Sí, ma non è con questo che io volessi perdere la « guerra ». Come giustamente mette in rilievo il critico Iwasaki Akira, « questo dialogo di vecchi veterani ubriachi non è solo un'attenta critica della "democrazia istantanea" e dell'ambiguo pacifismo della classe media del dopoguerra, ma è anche l'espressione dei sentimenti del sergente Ozu verso la guerra ». (« Kinema Junpō », febbraio 1964). Anche in questo caso Ozu non rinuncia al suo rapporto ironico con la vita, come testimonia il sarcastico commento della moglie a proposito delle parole dei tre "ubriaconi": « Con soldati del genere per forza il Giappone ha perso la guerra ».

Inizio di primavera, pur adattandosi parzialmente alle nuove esigenze dei tempi, non tradisce le scelte di fondo del cinema di Ozu. Ed è forse per tale ragione che da ora in poi il favore della critica comincia a scemare — il film è solo sesto nella classifica annuale di « Kinema Junpō », e nessuna delle opere successive occuperà piú la prima posizione — per giungere poi agli aperti scontri con la generazione del Nuovo cinema. La coerenza, o secondo alcuni l'accademismo, è evidente sul piano stilistico. Ancora una volta le procedure formali di Ozu si sovrappongono alla realtà rappresentata. Una scena notevole per l'uso del montaggio per dominanti e armonici, l'esplorazione dello spazio a 360 gradi, il ricorso a stacchi a 90 e 180 gradi e in generale per il cosiddetto sguardo "distanziante", è quella in cui Masako attende sospettosa il rientro del marito, che in realtà è andato a trovare un amico malato. Questa la successione delle inquadrature: 1) un tavolino basso, con un bicchiere e una bottiglia di birra, al centro della stanza. Stacco di 90 gradi, e 2) il tavolo ancora in primo piano e sullo sfondo Masako di spalle seduta con un ventaglio in mano. Stacco di 180 gradi e 3)

piano ravvicinato di Masako di fronte. 4) Inquadratura del vicoletto adiacente all'abitazione della coppia. È l'inquadratura perno della scena. 5) Masako di fronte come nell'inquadratura 3. Stacco di 180 gradi, e 6) il tavolo in primo piano e Masako sullo sfondo che si alza dopo aver sentito la porta aprirsi. L'inquadratura è uguale alla 2. Stacco di 90 gradi, e ancora 7) il tavolo basso in primo piano e sullo sfondo dialogo fra Masako e Shōji. L'inquadratura è rovesciata di 180 gradi rispetto all'inquadratura 1. Raramente un esempio di montaggio potrebbe essere piú efficace nel rivelare uno stile che sembra non seguire gli eventi ma determinarli, conferendogli un carattere astratto che li priva della loro specificità e li generalizza attraverso una successione di inquadrature che si richiamano l'una all'altra, ma rifiutano una semplice struttura di ordine simmetrico (l'ultima inquadratura è rovesciata rispetto alla prima, pur richiamandola con evidenza), a dimostrare la vitalità formale del cinema di Ozu.

Non si può concludere l'analisi senza ricordarne la scena finale a Okayama. Shōji e Masako, l'uno di fianco all'altro e in posizioni perfettamente parallele, osservano con nostalgia quel treno che un giorno li riporterà insieme a Tokyo. L'immagine del treno, in soggettiva, è quasi un'inquadratura epitome del carattere di stilizzazione del cinema di Ozu, nel suo imperniarsi su due soli elementi: la linea orizzontale costituita dal treno che attraversa tutta l'inquadratura e quella verticale rappresentata da una ciminiera che se ne esce di campo verso l'alto.

Il tentativo di Kido e Ozu di adattare temi e modi della tradizione dello *shomingeki* alla svolta che il cinema giapponese stava attuando — già evidente in *Inizio di primavera* — si accentua con *Tōkyō boshoku* (*Crepuscolo di Tokyo*, 1957), sia per i palesi riferimenti al cosiddetto *Tayōzoku eiga* (*Il cinema della tribú del sole*), nato dagli adattamenti dei romanzi di Ishihara Shintarō, sia per il ricorso a soluzioni dal carattere esplicitamente melodrammatico, che il regista aveva sempre usato con una certa parsimonia.

Rientrando a casa, il vecchio Shūkichi trova la figlia Takako che ha

deciso di abbandonare il marito. Akiko, la sorella piú giovane di Takako, ha scoperto di essere incinta, ma Kenji, il giovane con cui ha avuto una relazione, ma non si fa trovare. In una sala di *mah-jonng* (una specie di domino orientale) una donna avvicina Akiko, mostrando di sapere molte cose sul passato della ragazza e della sua famiglia. Akiko sospetta giustamente che la donna possa essere sua madre, fuggita molto tempo prima con un altro uomo, quando lei non aveva che tre anni. Dopo aver deciso di abortire, Akiko inizia a dubitare di essere realmente figlia di Shūkichi. In preda all'angoscia finisce sotto un treno e muore. Takako accusa la madre di essere la vera responsabile dell'accaduto e decide di tornare dal marito affinché la sua piccola bambina possa crescere con l'affetto di entrambi i genitori.

L'assolata estate di *Inizio di primavera* si trasforma nel piú freddo inverno che si possa vedere in un film di Ozu. Uomini e donne coperti da indumenti pesanti, piegati in due vicino a una stufetta, raggomitolati sotto la coperta di un *kotatsu* (tavolino basso con braciere), con le mani che tentano vanamente di scaldarsi tenendo una coppa di sakè bollente: queste le immagini ricorrenti di uno dei film piú amari e pessimisti di Ozu, girato quasi sempre di sera e di notte, percorso da toni lividi e da un opprimente senso di malessere, disagio e fatica. È il crepuscolo di una metropoli vista attraverso lo sguardo di un grande vecchio che sa di aver poco da spartire con l'evoluzione della società giapponese. Ozu si avvicina ai temi del cinema giovanilistico e ricorre a strutture apertamente melodrammatiche per esprimere abbastanza esplicitamente il proprio dissenso verso la realtà contemporanea.

Del cinema *Tayōzoku*, *Il crepuscolo di Tokyo* ripropone la crudeltà, l'indifferenza, l'incertezza, l'assenza di valori e lo sgomento tipici di una generazione sospesa fra l'irresponsabilità del passato e il buio assoluto del presente. I giovani del film trascorrono il tempo in desolate sale da gioco e in equivoci bar. I loro rapporti sono freddi e privi d'umanità. La libertà sessuale degenera in atteggiamenti irresponsabili. Accanto alle situazioni tipiche del *Tayōzoku*, e spesso intrecciate a esse, affiorano i *cliché* del melodramma. Il ritorno della madre fedifraga a Tokyo e la scoperta della sua identità, la moglie vessata dal marito intellettuale e alcolizzato, l'aborto e la morte di Akiko non ne sono che gli aspetti piú

evidenti, come se Ozu volesse riprendere i momenti narrativamente piú forti — e piú "facili" — di molti film precedenti per concentrarli in un'unica opera. Tuttavia l'uso di tali materiali non produce un tradimento della sua poetica né del suo stile.

Crepuscolo di Tokyo è un altro film sulla decadenza della famiglia, e sul rapporto fra genitori e figli. La morte di Akiko è provocata sia dall'egoismo dei giovani che la circondano — in particolare da quello di Kenji — sia dalle colpe dei genitori, della madre, che se ne è andata, e in parte anche del padre che non è stato in grado di sostituirla. La dissoluzione totale della famiglia genera dunque tragici effetti. Di qui la durezza di entrambe le figlie nei confronti della madre (Akiko le grida « Ti odio » e Takako, dopo la morte della sorella, le si avvicina solo per dirle « È colpa tua »), nonché la scelta di Takako di tornare dal marito per poter dare alla figlia l'affetto di una famiglia almeno apparentemente unita.

Ciò che appare nuovo è il pessimismo, che non assume piú una natura cosmica e ineluttabile — l'invecchiare, i figli che crescono e se ne devono andare, il passare di tutte le cose, ecc. — ma trova alla sua origine errori umani, con la conseguente mancanza di spazio per ogni forma di *mono no aware*. La vena pessimistica è palese anche nella caratterizzazione dei personaggi, ognuno a suo modo vinto e deluso dai torti subiti o dagli errori commessi. Tutti sono soli: Shūkichi, abbandonato dalla moglie, ha perso due figli e la terza è infelicemente sposata, anche per colpa sua; Takako è vessata dal marito da cui torna solo per il bene della bambina; Akiko si sente scorrere nelle vene il sangue della madre, si crede figlia di chissà chi ed è ingannata dal suo giovane amico; Numata, il marito di Takako, ritratto dell'intellettuale frustrato del secondo dopoguerra, scrive saggi sulla resistenza alla libertà e annega nell'alcool le contraddizioni sue e del mondo circostante; la madre infine, i cui errori passati non sono perdonati dalle figlie che la incontrano solo per gettarle in faccia il loro disprezzo. Davanti a una realtà cosí disperata Ozu ricorre, sebbene con qualche cedimento, al tipico e distanziante rigore dei suoi modi di rappresentazione. La macchina da presa, spesso posta al di qua di *shōji* e *fusuma* parzialmente

aperti che creano effetti di *frame* nel *frame*, scruta a lungo spazi vuoti. Alcune inquadrature hanno lo scopo di nascondere l'elemento diegetico di maggior rilievo, come le due nella sala d'aspetto della clinica dove Akiko abortirà (mostrano tutte le donne sedute meno Akiko, nascosta da una di loro — la vedremo solo nel momento in cui, chiamata da un'infermiera, si alzerà). La musica extra-diegetica è ridotta al minimo, e il brano piú ricorrente è un allegro motivo ironicamente distante dai toni gravi del film. I dialoghi di maggior intensità drammatica sfruttano il tipico meccanismo straniante dello sguardo dei personaggi verso la cinepresa. Piú importante ancora l'uso delle transizioni. Quando Akiko lascia burrascosamente la madre dopo averle gridato « Ti odio », la macchina da presa rimane sulla donna, assorta in tristi pensieri, attraverso due inquadrature, la prima di fronte e la seconda di spalle. Seguono due inquadrature di transizione: un inanimato vicoletto pieno di locali notturni e l'insegna di un bar. L'aspetto piú significativo non sta tanto nel contenuto delle immagini, che vogliono condurci nel luogo dove si svolgerà la scena seguente, quanto nella loro durata, "eccessiva" (ben 32 secondi), che rende le due inquadrature un "coda" ideale ai piani dedicati alla madre che sospende e generalizza i suoi sentimenti di dolore e impotenza.

Le transizioni intervengono anche in funzione di esplicite ellissi spaziali e/o temporali tanto nella scena dell'incidente del passaggio a livello quanto nel momento della morte di Akiko in ospedale. Quando la giovane si precipita fuori dal piccolo ristorante cinese, la cinecamera non la segue, rimanendo all'interno del locale dove si trovano il cuoco e l'ipocrita Kenji. Improvvisamente il violento rumore della sirena di un treno spinge il cuoco a precipitarsi in strada per vedere cosa è successo. La cinecamera rifiuta ancora una volta di uscire. Al contrario, si succedono due piani sempre piú ravvicinati di Kenji, visibilmente scosso, che probabilmente ha intuito, insieme allo spettatore, l'accaduto. Poi parte la transizione: la viuzza adiacente al piccolo ristorante, l'esterno della clinica, un corridoio, la stanza dove è stata ricoverata Akiko. Come in *C'era un padre*, un tragico incidente viene messo in ellissi, creando cosí una certa ambiguità — Akiko si è suicidata o è stato un incidente? Ma soprattutto tale scelta è ancora una volta segno evidente di una

narrazione che ama giocare sull'adiacenza, l'obliquità, gli sguardi altrove piuttosto che sulla rappresentazione diretta delle cose.

Dopo le atmosfere plumbee e i toni lividi di *Inizio di primavera* e *Crepuscolo di Tokyo*, Ozu realizza un film piú leggero: *Higanbana* (*Fiori d'equinozio*, 1958), che ricorda coi suoi tocchi di commedia certo cinema degli anni 30: riletto tuttavia attraverso l'esperienza del secondo dopoguerra e degli anni 50.

Hirayama è un ricco uomo d'affari, sposato con Kiyoko e padre di due figlie ancora da maritare. Nonostante assuma pubblicamente un atteggiamento liberale, l'uomo rivela il proprio volto conservatore fra le pareti domestiche, in particolare quando si oppone al matrimonio della figlia Setsuko con un giovane scelto liberamente senza consultare la famiglia (mandando oltretutto all'aria un matrimonio combinato dal padre stesso). I contrasti fra padre e figlia si intrecciano con altri problemi in cui Hirayama si lascia coinvolgere come mediatore: da una parte tra l'amico Mikami e la figlia Fumiko, fuggita di casa con il suo ragazzo, dall'altra tra la signora Sasaki e la figlia Yukiko, in perenne contrasto sul problema del matrimonio. Yukiko, che è amica di Setsuko, mette Hirayama di fronte alle sue contraddizioni, riuscendo cosí a strappargli implicitamente il consenso al matrimonio della figlia. Il padre tuttavia si ostina ancora, dichiarando che non parteciperà alla cerimonia nuziale, salvo poi cambiare idea all'ultimo momento. Nel corso di un viaggio d'affari, durante il quale ha anche l'occasione di vedere alcuni vecchi amici e di far visita alla signora Sasaki e alla figlia Yukiko, nella loro casa di Kyōto, viene convinto dalle due donne ad andare a trovare la figlia Setsuko e il suo nuovo marito, per dimostrare il suo assenso definitivo alla loro unione.

In *Fiori d'equinozio* Ozu torna al tema della perdita dell'autorità paterna — motivo proprio del suo cinema negli anni 30 — attraverso la figura di un uomo dall'apparenza autoritaria ma in realtà incapace di affermarsi sulla volontà delle donne che lo circondano. Al povero Hirayama non rimane altro che agitarsi impotente, in mutande e giarrettiere, in un'immagine che ci riporta ai tempi di *Sono nato, ma...* Il film ripropone anche quel conflitto fra tradizione e tempi moderni che già era in *Inizio d'estate,* e lo fa esponendo il contrasto tra una figlia che vuole scegliere

da sé l'uomo della sua vita e un padre che glielo vuole imporre. Ai temi della crisi dell'autorità paterna e del conflitto fra tradizione e modernità — che non si esprime solo nello scontro tra Hirayama e Setsuko, ma anche nel contrasto tra la dimensione pubblica e quella privata dello stesso Hirayama — si aggiunge quello della gelosia paterna, che costituisce un singolare rovesciamento di quanto accadeva in *Tarda primavera* (là era la figlia a essere gelosa del matrimonio del padre).

Non mancano poi quei momenti di nostalgia tanto cari a Ozu. Ad esempio, la scena sul lago di Hakone e la cena fra i vecchi amici di Hirayama. Nella prima, Kiyoko ricorda con esagerata nostalgia gli anni di guerra in cui le difficoltà della vita quotidiana rendevano la famiglia piú unita. Nella seconda Hirayama e i suoi amici ascoltano Mikami recitare il celebre poema dell'addio di Kusunoki Masashighe, un guerriero che si batté per la causa imperiale e morí suicida dopo la sconfitta della battaglia di Minatōgawa (1336). Kusunoki, uno dei protagonisti del *Taiheiki* (*Cronaca della grande pace*, 1372), un noto racconto di guerra attribuito al monaco Kojima, è il simbolo della lealtà assoluta e dell'abnegazione dell'« Io », secondo i precetti del *bushido* (la via del samurai). Prima di recitarne i versi, Mikami osserva come il poema poco si adatti ai tempi moderni. Segue il canto collettivo di una celebre canzone degli anni di guerra, dedicata all'addio di Kusunoki al figlio prima della grande battaglia. Poema e canzone rinviano dunque al mito di un'autorità e di una virilità perdute e al dolore del distacco di un padre dal proprio figlio, riprendendo in questo modo i temi generali del film e ribadendo, con una certa ironia, il motivo della nostalgia per tempi piú virili. Ma *Fiori d'equinozio* è anche una commedia. Lo testimoniano situazioni e personaggi che hanno il compito di creare piccoli gag o pause comiche, come nelle scene costruite intorno alla signora Sasake (che dànno spesso vita a vere e proprie corse al bagno o a divertenti equivoci con la domestica) e al giovane dipendente di Hirayama (che cerca vanamente di nascondere al suo boss di essere un assiduo cliente del bar « Luna »).

Anche sul piano stilistico il film ricorre con frequenza a strategie testuali apertamente ironiche, espressione di un rapporto ludico con la materia. Ciò è evidente nel trattamento del colore — *Fiori d'equinozio* è il primo

film a colori di Ozu — e in particolare nell'uso di punti e macchie rosse che, a partire dai titoli di testa, attraversano ostentatamente quasi tutte le scene del film, conferendogli una curiosa dimensione di artificialità. Pensiamo al gioco di spostamenti e trasformazioni a cui è costretto il bollitore rosso di casa Hirayama. Inizialmente è sempre nello stesso posto. Poi, col procedere del film è collocato in diversi punti della stanza. In questo modo si crea nello spettatore un senso d'attesa puramente pittorico per l'apparizione di questa riconoscibile macchia rossa, che a volte è sostituita da altri oggetti dello stesso colore (come un telefono o una maglietta stesa), o di colore diverso (come una mensolina porta spezie che tuttavia va ad occupare quello che sino a quel momento era stato il posto del bollitore). In sostanza, l'introduzione del colore permette ad Ozu di inserire un nuovo elemento all'interno del montaggio per dominanti e armonici.

Un altro singolare esempio di strategie testuali, che conferiscono una dimensione artificiale alla storia narrata, è costituito dall'uso delle soggettive. Hirayama sta parlando, a casa sua, con Yukiko. A una serie di piani di lei, di lui, infine ancora di lei che guardano verso l'esterno della casa, segue un'inquadratura della facciata dell'ospedale, che si trova in un'altra parte della città, dove è ricoverata la madre di Yukiko. Dopo una breve e comica scena in cui la donna è costretta a bere un disgustoso intruglio, ecco di nuovo l'esterno dell'ospedale, seguito dall'immagine di Yukiko che, insieme all'amica Setsuko, guarda nella presumibile direzione dell'edificio. Le due donne non sono adesso nella casa di Hirayama, bensí in una stanza nelle vicinanze dell'ospedale. Il gioco usato da Ozu per rovesciare le attese dello spettatore è piú che palese. L'ostentato sguardo di Hirayama e Yukiko verso l'esterno sembra presupporre una inquadratura soggettiva che invece non sarà tale. Al contrario l'inquadratura della facciata dell'ospedale, che chiude la breve scena lí ambientata, pare un'oggettiva che invece si rivelerà una soggettiva. Un procedimento straniante, tipico di Ozu, è il rapporto fra sguardo dei personaggi e la posizione della macchina da presa. Nei dialoghi piú significativi i personaggi si parlano l'un l'altro non guardando rispettivamente verso destra e verso sinistra, come vuole la norma del raccordo di sguardo, bensí

guardando se non al centro dell'obiettivo certamente ai suoi lati o poco sopra.

Un ultimo elemento di interesse, fra i tanti che potremmo ancora citare, è dato dall'epilogo. Di solito i film di Ozu si caratterizzano per l'indugiare degli esordi e il lento innescarsi dell'intrigo vero e proprio. Quí il film sembra invece attardarsi sull'epilogo. In effetti dopo la decisione del padre di partecipare al matrimonio della figlia, la storia potrebbe chiudersi rapidamente. In realtà mancano ancora piú di venti minuti alla fine, occupati dalla lunga riunione degli amici di Hirayama, dalla visita del protagonista a Sasaki e a Yukiko e dal viaggio in treno verso Hiroshima.

Se *Inizio di primavera* e *Crepuscolo di Tokyo* rappresentavano il tentativo di Ozu e della Shōchiku di adattare lo *shomingeki* al clima culturale della seconda metà degli anni 50, *Fiori d'equinozio* e *Ohayō* (*Buon giorno*, 1959), come del resto tutti i film successivi, sono l'evidente risultato del sostanziale abbandono di tale tentativo. *Buon giorno* è infatti una commedia sul linguaggio, il consumismo e la vita di quartiere, che, sebbene sia a tutti gli effetti un film degli anni 50, riprende temi e situazioni tipiche dell'Ozu anni 30 e in particolare di *Sono nato, ma...*, di cui costituisce quasi un *remake*.

In un piccolo quartiere alla periferia di Tokyo, fatto di case di legno tutte uguali, si diffonde la voce che qualcuno non ha pagato la tassa annuale dell'Associazione Femminile. E, come se ciò non bastasse, un altro grave problema minaccia la tranquillità degli abitanti del quartiere. Una giovane coppia dall'atteggiamento piuttosto disinvolto ha comprato da poco un televisore e tutti i ragazzini del vicinato si precipitano a casa loro, invece di studiare, per vedere gli incontri del torneo nazionale di *sumo*.

Guardare la TV e imparare a fare scoregge su comando sono diventate le due attività preferite dei bambini del quartiere. Due di questi, i fratelli Isamu e Minoru, rientrati a casa, chiedono ai genitori di comprare un televisore. Ne segue un litigio che induce Isamu e Minoru a uno sciopero del silenzio. Rifiutandosi di parlare in famiglia, nel quartiere e a scuola, i due finiscono col creare una serie di equivoci e situazioni imbarazzanti. Quando vedono l'insegnante di Minoru venire a far visita al padre, i due, rubato il contenitore del riso, scappano di casa. Setsuko, la sorella maggiore, e Fukui, giovane inse-

gnante di inglese che dà ripetizioni, si mettono alla loro ricerca. Sarà proprio Fukui a riportarli a casa, dove li attende una piacevole sorpresa: un televisore nuovo di zecca. In cambio, dice loro il padre, dovranno studiare duro. La vita di tutti riprende cosí il suo corso normale.

Lo scontro tra i due fratellini e il padre, col conseguente sciopero del silenzio che per un po' è anche sciopero della fame, sono evidentemente ripresi da *Sono nato, ma...* quantunque a *Buon giorno* manchi quell'aspetto di critica sociale e di denuncia della realtà impiegatizia che caratterizzava il film del 31. Inoltre, *Buon giorno* è privo dell'elemento drammatico che scaturiva dall'umiliazione che i due protagonisti e il padre vivevano nel momento della scoperta dell'atteggiamento servile di quest'ultimo verso il datore di lavoro. Al clima degli anni 30 riportano tuttavia alcuni gag *nansensu*, come quelli dell'ambulante che, per vendere le sue matite, fa uso di un minaccioso coltello (che in realtà non è che un temperamatite), e del suo collega che propone sistemi d'allarme anti-venditori ambulanti. Allo stesso modo il giovane Fukui, laureato disoccupato, ricorda i tanti giovani in cerca d'impiego di film come *Mi sono laureato, ma...* e Isamu e Minoru possono essere letti come diretti discendenti di Tokkan Kozō. Ma i legami che *Buon giorno* instaura con il cinema precedente di Ozu non si limitano ai riferimenti agli anni 30. La frase che Minoru tenta vanamente di tradurre dall'inglese al giapponese (« My sister is three years younger than me ») è la stessa con cui si cimentava il figlio di Chizuro in *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*. Cosí come la fuga di casa dei due ragazzini e l'intervento risolutore di Fukui sono direttamente ripresi da *Inizio d'estate*. Infine ricompare ancora una volta, dopo *Crepuscolo di Tokyo* e *Fiori d'equinozio*, il piccolo ristorante cinese « Chinchin-ken ».

Buon giorno è il film dai toni piú leggeri fra quelli che Ozu ha girato dall'inizio degli anni 40. Costruito su congegni comici classici (in particolare, quelli dell'equivoco e della trasgressione alle regole del buon comportamento), non rinuncia però all'analisi attenta di alcuni meccanismi tipici della società giapponese. Lo sciopero del silenzio di Isamu e Minoru si può leggere come una forma di protesta contro il carattere convenzionale delle innumerevoli frasi fatte su cui si regge la conversazione quotidiana

giapponese. Nel corso del litigio col padre, Minoru si scaglia contro l'inutilità di tali espressioni, di cui « Ohayo » (lett. « Buon mattino ») non è che la piú frequente. In sostanza la loro protesta diventa un attacco contro un uso del linguaggio che finisce col privarlo della sua funzione primaria: la trasmissione di un contenuto. Commentando lo sciopero, Setsuko e Fukui notano che i due bambini non sono in grado di cogliere il significato di tali convenevoli che, nella loro funzione fatica, agiscono come "lubrificante", mantenendo aperto un canale di comunicazione che potrà in un secondo momento riempirsi di contenuti. Setsuko e Fukui non si accorgono, tuttavia, che la funzione fatica del linguaggio finisce per imporsi, mantenendo sí aperto un canale di comunicazione, ma vuoto. È proprio ciò che sottolinea la madre di Fukui, quando rimprovera il figlio di parlare a Setsuko solo del tempo e mai dei suoi sentimenti. Il dominio incontrastato della funzione fatica del linguaggio si impone in tutta la sua evidenza nell'epilogo del film, quando, alla stazione, Fukui e Setsuko non sanno dirsi altro che « Ii tenki desu ne » (« Che bella giornata, vero? ») e « Ano kumo, omoshiroi katachi desu ne » (« Che bella forma ha quella nuvola, vero? »). In sostanza lo sciopero del silenzio di Minoru e Isamu è una provocazione contro l'uso stereotipato e inespressivo del linguaggio quotidiano.

Nella stessa direzione vanno anche i numerosi gag costruiti intorno alle scoregge, che, si badi, occupano un posto considerevole nella piú pura tradizione letteraria e pittorica giapponese. Dal momento che la conversazione è ridotta a pura emissione di suoni privi di significato, tanto vale sostituirla con altri rumori equivalenti. È come se incontrandosi al mattino, invece di chiedersi, come fanno i giapponesi, « Dove sta andando? » e sentirsi rispondere « Solo fin lí » — frasi che in realtà non hanno contenuto ma servono solo a "dirsi qualcosa" — i due interlocutori si limitassero a scoreggiarsi reciprocamente. Ed è quasi quel che succede in una delle piú geniali gag di *Buon mattino*. Uno dei vicini di Isamu e Minoru, solo nella sua stanza, scoreggia. La moglie arriva e chiede: « Mi hai chiamato? ». Qualche scena dopo la situazione si ripete identica. Ma, questa volta, non si interrompe qui. Rimasto ancora solo, l'uomo ci ripensa, scoreggia di nuovo ed ecco tornare la moglie e chie-

dergli « Cosa vuoi? ». Al marito non resta che esprimere, a questo punto verbalmente, i propri desideri. Inutile aggiungere che la scena si chiude con la moglie sorridente che, guardando fuori dalla finestra, commenta « Ii tenki desu ne » (« Che bella giornata »). La critica all'uso quotidiano del linguaggio, e alla sua inespressività, attraversa anche il tema, caro ad Ozu, della crisi dell'autorità paterna. Nel finale il piccolo Isamu non prende sul serio i rimproveri del padre e cosí li commenta: « Quella è una faccia da bugie. Adesso si mette a ridere ». Ancora una volta la funzione espressiva del linguaggio viene cancellata, ridotta a puro suono e sostituita da una forma d'espressione diversa, quella facciale.

Anche sul piano stilistico *Buon giorno* si rivela molto di piú che un semplice *divertissment*. L'uso del montaggio per dominanti e armonici è compiuto con grande rigore sia nell'apertura di ogni singola scena, sia nel rapporto di similitudini e differenze che si instaurano fra le varie transizioni. La topografia del piccolo quartiere è rappresentata attraverso il classico ricorso a un montaggio che procede con stacchi di 90 e 180 gradi, che tende a dare una rappresentazione piuttosto confusa del piccolo agglomerato di case. Cosí si spiega il gag dell'ubriaco che rientrando confonde la casa di Isamu e Minoru con la propria. I colori del film hanno una tonalità assai tenue, giocata su azzurri e verdi pastello, con il saltuario ricorso a punti a macchie rosse, simili a quelli di *Fiori d'equinozio*, utilizzati talvolta per effetti di montaggio giocati su rapporti di forme, colore e posizione. La musica infine. Composta in quest'occasione dal celebre Mayuzumi e non dal solito e piú anonimo collaboratore di Ozu, Saito Kojun, essa assume un'esplicita funzione comica, integrandosi perfettamente con numerosi gag, come quello in cui Ōkubo, un vicino, facendo ginnastica vede ritmate le sue scoregge non solo dai suoi piegamenti ma anche dall'accompagnamento musicale, in un curioso gioco contrappuntistico.

Dopo aver realizzato *Buon giorno* e aver cosí adempiuto doveri contrattuali nei confronti della Shōchiku, Ozu può accettare nel 1959 la proposta di Nagata Masaichi e girare un film per conto della Daiei. Il

regista e lo sceneggiatore Noda Kōgo optano per un *remake* di *Storia di erbe fluttuanti* che intitolano semplicemente *Ukigusa* (*Erbe fluttuanti*).

Komajūrō e i suoi attori girovaghi giungono in una piccola cittadina costiera. L'uomo ha portato sin lí la sua troupe col segreto proposito di far visita al figlio Kiyoshi, nato da una relazione con Oyoshi che vive gestendo un *izakaya* (osteria). Sumiko, attrice e attuale compagna di Komajūrō, scopre la verità e, piena di gelosia, decide di vendicarsi, spingendo la giovane e bella attrice Kayo a sedurre Kiyoshi. Mentre gli altri attori della troupe cercano vanamente di conquistare le bellezze locali; i due giovani si innamorano l'uno dell'altro. La compagnia teatrale sta andando verso il fallimento, Komajūrō scopre il piano ordito da Sumiko e, furioso, rimprovera aspramente le due donne. Kayo e Kiyoshi fuggono allora in un albergo poco distante.

Dopo aver venduto tutti i beni della compagnia e sciolto la troupe, Komajūrō si reca ancora una volta a far visita a Oyoshi e mentre si intrattiene con la donna arrivano Kiyoshi e Kayo. Nel drammatico confronto tra padre e figlio, la madre rivela a Kiyoshi la vera identità di Komajūrō. Il giovane replica di non avere ormai piú bisogno di un padre e di voler continuare a credere che il suo sia morto. Nella sala d'attesa della stazione Komajūrō ritrova Sumiko. Come « erbe fluttuanti » i due si rimetteranno in viaggio insieme.

Già dalla storia emerge il carattere di "fedeltà" assunta dal film nei confronti di quello del 34, salvo alcune variazioni di secondo piano concernenti la differenza della cittadina in cui si svolge la storia e un trattamento piú esplicito delle relazioni sessuali tra Kiyoshi e Kayo. Il rapporto fra padre e figlio, l'improponibilità dell'autorità paterna, le scene di violenza e di rivelazione, i sentimenti che legano e dividono i vari personaggi assumono, nei due film, valenze simili. Anche sul piano stilistico *Erbe fluttuanti* ripropone meccanismi propri del film precedente, adattandoli tuttavia all'Ozu anni 50, che punta a forme di astrazione e generalizzazione dello spazio, degli eventi e dei sentimenti rappresentati.

Erbe fluttuanti può essere visto come il film epitome di quella dimensione nostalgica presente in molti film di Ozu del decennio. Ciò è evidente nel carattere di *remake* del film e nel suo evocare un determinato ambiente: la cittadina costiera (case di legno e cartelli che recano la scritta « attenti al fuoco »), piccole botteghe artigiane — presenti nel

film soprattutto grazie a effetti sonori diegetici, come il battito di martelli, ecc. — accoglienti luoghi dove bere *sakè* e vecchi teatri dove la gente assiste allo spettacolo seduta per terra. Un luogo dove il tempo sembra essersi fermato e dove l'apparizione inattesa di un manifesto pubblicitario di una ditta di pneumatici sembra anacronistico. Come semianacronistica è l'esistenza di una troupe itinerante di kabuki alla fine degli anni 50.

La dimensione nostalgica è trattata con la consueta leggerezza e col ricorso, almeno nella prima parte, a una serie di situazioni comiche giocate soprattutto sugli attori della troupe di Komajuro alla ricerca di avventure galanti. Pensiamo alla scena in cui un attore si infila nel negozio di barbiere dove lavora una giovane assai carina, finendo per farsi fare la barba dalla minacciosa madre della ragazza, che con aria truce affila il rasoio sotto lo sguardo impaurito dello sfortunato che, qualche scena dopo, ritroveremo con un cerotto sul viso. Le parentesi leggere spariscono nella seconda parte, dove prevale un tono drammatico, imperniato sui rapporti e le sfumature di sentimenti che legano i protagonisti. Ma il tratto saliente è, come si è detto, la stilizzazione geometrica che governa tanto l'andamento narrativo quanto il tessuto linguistico, conferendo alla vicenda una dimensione astratta. A un primo stadio la si trova nella struttura narrativa, costruita su un uniforme gioco di paralleli e ripetizioni: le scene che si svolgono in teatro, nell'*izakaya* di Oyoshi, in quello della donna in sottoveste, nel negozio del barbiere, ritornano sempre piú di una volta, e spesso nello stesso ordine, riproponendo analoghi motivi tematici.

La stilizzazione propria della struttura narrativa è ripresa dal montaggio, come si vede nella tecnica per dominanti e armonici su cui è costruita la scena iniziale, giocata sull'iterata presenza del faro in una serie di inquadrature che dal mare ci portano sino alla stazioncina d'arrivo del battello, dove un uomo sta affiggendo un manifesto pubblicitario della troupe di Komajūrō. La geometrizzazione dello spazio reale è sottolineata, nella prima inquadratura, da due linee verticali e parallele rappresentate dal faro sullo sfondo e da una bottiglia di sakè in primo piano. Nel corso di una transizione successiva il parallelo sarà ripreso nella permanenza del faro e nella sostituzione della bottiglia con un lampione. Anche il

colore subisce questo processo di astrazione formale. Valgano per tutti due momenti. Il primo è costituito dall'inquadratura, ripetuta, dell'ingresso di un'osteria circondato da un gioco di quadrati di vetro bianchi, rossi e blu che sembra uscito da un quadro di Mondrian. Il secondo è il dialogo sulla spiaggia fra Kiyoshi e Kayo. Il gioco di forme e colori delle barche che stanno dietro l'immagine di Kayo è troppo "perfetto" per sembrare vero. Cosí come lo è il triangolo rosso disegnato da un altro barcone alle spalle di Kiyoshi, quando il giovane è inquadrato insieme a Kayo. Quando però l'inquadratura comprende il solo Kiyoshi, lo sfondo misteriosamente cambia e il barcone scompare, segno evidente che alla verosimiglianza si preferisce la stilizzazione — anche per Ozu si potrebbe clamorosamente affermare che i suoi film sono, piú che pezzi di vita, pezzi di torta. La funzione stilizzante del colore la si ritrova anche nelle *performance* del *kabuki*, che sul carattere acceso e sfavillante dei colori ha sempre puntato. Di grande aiuto, in questo raffinato gioco cromatico, è stato certamente il direttore della fotografia della Daiei e di Mizoguchi, Miyagawa Kazuo, che sostiuisce qui il fedele Atsuta Yūharu. Anche il sonoro diegetico, infine, rientra in questo schema, attraverso il continuo ricorso al ritmico suono — troppo ritmico e costante per essere vero — prodotto da cicale, grilli, scrosci di pioggia, motori di battelli e treni, flauti e tamburi.

Il vecchio maestro fra tradizione e modernità

Nella seconda metà degli anni 50, la Shōchiku di Kido Shirō aveva perso progressivamente terreno nei confronti delle altre maggiori case di produzione che, come la Nikkatsu e la Daiei, avevano avviato un radicale rinnovamento attraverso un cinema che esprimeva le tensioni della nuova generazione. Secondo le espressioni di registi come Masumura Yasuzō e Ōshima Nagisa, questo cinema voleva chiudere il conto con l'atteggiamento vittimistico e rassegnato che caratterizzava la tradizione, e affermare valori nuovi come l'energia, l'individualismo e la sfrontata autoaffermazione. Proprio fra il 1959 e il 1960 Kido, resosi contro della situa-

zione, dà via libera a quei giovani assistenti alla regia che da qualche anno si battono per un radicale rinnovamento dei programmi. Nasce cosí la « Shōchiku Nūberu Bāgu » (la Nouvelle Vague della Shōchiku) che consente gli esordi di Ōshima, Yoshida e Shinoda, i cui film si affiancano al malessere giovanile e alla dura contestazione studentesca contro il rinnovamento del Trattato di sicurezza nippo-americano. Il tutto attraverso un radicale ripensamento della stessa natura linguistica del mezzo filmico. Se il *Tayōzoku eiga* della metà degli anni 50 aveva introdotto alcuni nuovi elementi nel cinema di Ozu — in particolare, un modo piú esplicito di trattare il sesso — la *Nūberu Bāgu*, che nasceva in quegli stessi studi di Ōfuna dove anche Ozu girava, rimane e rimarrà del tutto estranea al cinema del vecchio maestro. Come testimonia *Akibyori* (*Tardo autunno*, 1960), un film che — uscito un mese dopo *Nihon no yoru to kiri* (*Notte e nebbia del Giappone*) — evoca un mondo che forse poteva esistere solo nei desideri del suo creatore e le cui vicende riprendono molto da vicino *Tarda primavera*.

Akiko, una bella vedova che ha superato da poco la quarantina, vive con la figlia Ayako, oramai in età da marito. Tre vecchi amici dell'uomo scomparso, Mamiya, Taguchi e il professor Hirayama si dànno da fare per cercare marito ad Ayako. La ragazza conosce cosí Gondo, un giovane gentile che lavora nella ditta di Mamiya, ma rifiuta la sua offerta di matrimonio, sostenendo di essere felice cosí, a fianco della madre. I tre amici decidono allora che l'unica soluzione possibile è trovare un marito anche per Akiko e che proprio Hirayama, anche lui vedovo, può essere la soluzione ideale. Le manovre dei tre portano Ayako a credere che la madre voglia risposarsi, cosa che la giovane considera un tradimento nei confronti del padre scomparso. L'intricata situazione è risolta dall'amica Yuriko che riesce a mettere a posto ogni cosa. Prima del suo matrimonio con Gondo, Ayako si reca per l'ultima volta in viaggio con la madre, che le rivela che non intende risposarsi. Dopo la cerimonia nuziale della figlia, Akiko rimane sola con i suoi ricordi.

Fin dal soggetto si nota l'assoluta estraneità di *Tardo autunno* dai nuovi fermenti che agitano il cinema giapponese degli anni 60. Piú che al presente, che sente lontanissimo, Ozu preferisce guardare al passato.

Tardo autunno non può definirsi un vero e proprio remake di *Tarda primavera*, se non altro perché il soggetto è tratto da un romanzo di Satomi Ton, ma è certo che le vicende principali dei due film corrono parallele. Un padre o una madre vedovi, i quali resisi conto che le rispettive figlie sono in età da marito, arrivano, piú o meno esplicitamente, a far credere di volersi risposare per spingerle al grande passo, senza preoccuparsi della propria futura solitudine. Allo stesso modo reagiscono le figlie, soffrendo per la presunta scelta dei genitori che considerano immorale. Alla fine, tuttavia, entrambe cederanno, sposandosi. In realtà *Tardo autunno* si spinge ancora oltre, riproponendo situazioni e momenti che appaiono citazioni intertestuali esplicite, come il viaggio prima del matrimonio e l'epilogo sulla solitudine della madre rientrata a casa dopo la cerimonia. Nel primo caso la presenza di Hara Setsuku (figlia nel primo film, madre nel secondo) e di Ryū Chishū (padre in *Tarda primavera* e zio in *Tardo autunno*) rafforza il carattere della citazione, come lo rafforza il fatto che il dialogo fra madre e figlia — la prima rivela la verità alla seconda spingendola a seguire la propria strada — si svolge la sera, con le due donne sedute sui *futon*, proprio come avveniva nel film del 49. Ancora piú evidente il carattere intertestuale dell'epilogo: dopo che Yuriko, giunta per una breve visita, se ne è andata, Akiko rimane sola e si prepara per andare a dormire. La macchina da presa la inquadra di tre quarti di spalle. Segue uno stacco a 180 gradi con la donna ora piú vicina, sempre di tre quarti ma in posizione piú frontale. Finito di piegare la giacca nel kimono, Akiko rimane ferma, con lo sguardo perso nel vuoto e l'espressione assente. Un inserto si sofferma sul kimono appeso a una parete della stanza. Poi, un piano piú ravvícinato torna sul suo volto: sulle labbra l'accenno di un sorriso, negli occhi quello di una lacrima. Ritorna ancora una volta l'immagine del *mono no aware*, la serena accettazione dell'ineluttabile. Il senso di quest'epilogo è uguale a quello di *Tarda primavera*. L'inserto del kimono rimanda a quello del vaso che colmava l'ellissi tra il viso assente e le lacrime di Hara Setsuko, nella citata scena del *ryokan* di *Tarda primavera*.

Tardo autunno ripropone il tema del conflitto fra tradizione e modernità sia in forme ironiche sia in modo drammatici. Il dialogo iniziale degli

amici del defunto marito di Akiko, in cui si parla di cibo (contrapponendo agli alimenti della tradizione, come radici e alghe bollite, quelli d'importazione, come bistecche e carne di maiale), è un chiaro esempio di come tale tema può essere trattato in modi leggeri. Ma il conflitto tra modernità e tradizione prende in seguito una piega piú drammatica: pensiamo al personaggio di Ayako, che pur essendo una giovane cresciuta nel secondo dopoguerra, si dimostra, come accade sovente in Ozu, quasi piú conservatrice della madre (prova sdegno all'idea di un possibile suo nuovo matrimonio). Tuttavia, come accadeva per il padre di *Tarda primavera*, l'indignazione nasce anche dal pensiero che la madre abbia agito di nascosto, senza rivelarle le sue intenzioni. All'idealismo conservatore di Ayako, Ozu contrappone l'atteggiamento pragmatico del figlio di Hirayama e, soprattutto, della spigliata Yuriko (interpretata da Okada Mariko, poi protagonista di molti film di Yoshida). Per loro, il nuovo matrimonio di un vedovo o di una vedova è un'ottima scelta in quanto libera i figli dal problema di badare a genitori rimasti soli. Questo franco pragmatismo, che Ozu non condanna, è il massimo di realtà giovanile che il regista può includere nel suo universo poetico. Una semplice occhiata a uno dei quattro film che Ōshima aveva girato fra il 1959 e il 60 è sufficiente a dimostrare quanto Ozu ed Ōshima vivano in due universi totalmente incomunicanti.

L'equilibrio fra toni ironici e drammatici fa parte di un piú generale equilibrio fra commedia e dramma che attraversa il film, come del resto ben testimonia il titolo che, tradotto letteralmente, significa « Giorni sereni d'autunno ». Un ruolo particolare è affidato al carattere ironico di alcune citazioni interstestuali. Mamiya arriva in ritardo alla cerimonia funebre con cui si apre il film; un amico glielo fa notare e lui domanda « Sono in ritardo? »; « No, è appena iniziata » risponde un altro; « Allora sono in anticipo » conclude Mamiya. Poiché l'attore che interpreta Mamiya è Saburi Shin, la scena e il dialogo diventano un esplicito e ironico rinvio ai ritardi e alle assenze dell'attore in *Fratelli e sorelle della famiglia Toda.* Ricordate, infine, il *gag* delle scorregge in *Buon giorno*, con la moglie che appariva dalla porta a chiedere « Cosa? » al marito? Qui la stessa attrice, ora proprietaria di un ristorante, si affaccia nella sala dove sono radunati

i tre amici e con la medesima espressione ripete un'identica battuta.

A tali citazioni ironiche, che fanno di *Tardo autunno* una commedia intertestuale, si intrecciano momenti legati al sentimento di nostalgia tanto caro ad Ozu. Anche questi assumono talvolta il carattere di citazione, o almeno di riferimento a un film precedente. Yuriko e Ayako salutano su una terrazza l'amica appena sposata e poi si lamentano perché lei non si è affacciata dal treno per rispondere al loro saluto, recriminando su quelle amicizie che si perdono col passare degli anni: è una situazione che richiama una scena assai simile di *Inizio d'estate.* Allo stesso modo, un canto di bambini come quello che udimmo nella scena del bordello di *Una gallina nel vento* offre ad Akiko l'occasione di ricordare con nostalgia gli anni in cui Ayako era una bambina e suo padre ancora vivo. Le citazioni riguardano anche il rapporto fra l'uso degli ambienti e le modalità di rappresentazione. L'ufficio di Mamiya sembra letteralmente uscito da *Fiori d'equinozio* cosí come le inquadrature e il montaggio che ne articolano l'unità spaziale. I mezzi primi piani sui personaggi che dialogano, vedono la macchina da presa porsi ostentatamente di fronte ai loro volti costringendoli a guardare verso l'obiettivo, secondo un modello ricorrente negli ultimi film del regista. Momenti significativi delle peculiarità stilistiche di Ozu sono, fra gli altri, la transizione che porta dal tempio della cerimonia funebre iniziale al ristorante della scena successiva e il rapporto tra personaggi e oggetti nella medesima scena. La transizione citata si costruisce attraverso ben sei inquadrature — uno spreco inammissibile agli occhi di un fautore dell'abolizione dei tempi morti — che dal tempio, attraverso un esterno notte, ci portano al ristorante. Un efficace montaggio di dominanti e armonici intreccia organicamente gli elementi visivi con i suoni. Le immagini dell'interno del tempio giocano sul trasformarsi delle voci e dei tamburi del rito buddista nel rumore del motore di un battello mentre sulle pareti si proiettano ombre in movimento prodotte dai riflessi d'acqua. L'esterno notte, perno della transizione, ha per elemento dominante un ponte di ferro, sotto il quale vediamo passare il battello di cui già abbiamo udito il rumore. Le due inquadrature all'interno del ristorante, che precedono l'avvio vero e proprio della scena e che costituiscono un passaggio dall'inanimato all'animato, ripropongono il ru-

more del battello e il riflesso dell'acqua che si proietta sulle pareti. Si arriva cosí al dialogo vero e proprio fra i tre amici e le due donne, dove la successione dei mezzi primi piani ripropone sempre, davanti ai volti degli attori, lo stesso modello formale: un oggetto piú alto sulla destra dell'immagine (una bottiglia di birra, di sakè, ecc.) e, spostandoci verso sinistra, una serie di oggetti bassi (ciotole, coppe da sakè, ecc.). Il tutto conferisce un carattere astratto alla sequenza, manifestando una volontà di rappresentazione che trascende la contingenza del rappresentato e lo proietta in un universo di generalizzazione.

Prodotto dalla Tōhō, *Kohayakawake no aki* (*L'autunno della famiglia Kohayakawa*, 1961) costringe Ozu ad abbandonare i soliti collaboratori, eccezion fatta per lo sceneggiatore Noda Kōgo. Ne risulta un film che, pur non tradendo la poetica e lo stile dell'autore, introduce elementi di "normalizzazione» nelle sue peculiarità espressive. Lo si scopre nell'uso della musica impressionistica di Mayuzumi (già collaboratore di Ozu in *Buon giorno*), che oscilla fra eccessi di drammatizzazione e soluzioni disneyane, nell'adozione di un elemento di "mistero", concernente le assenze del vecchio protagonista, e nell'uso di alcuni piani di transizione (in particolare i corvi e il cimitero dell'epilogo) dal troppo evidente significato simbolico. Anche se, nelle inquadrature finali, lo sguardo ironico di Ozu non viene comunque meno quando sembra far recitare i corvi in modo che diano vita a posizioni e movimenti quasi perfettamente paralleli.

La famiglia Kohayakawa è da tempo proprietaria di una vecchia distilleria di sakè che lavora ancora secondo modi artigianali, ma rischia di andare verso il fallimento. Potrebbero forse salvarla i nuovi capitali a cui si accederebbe grazie al matrimonio di Akiko, vedova del primogenito Kohayakawa, e a quello di Noriko, la figlia piú giovane. Il vecchio Manbei tuttavia, pur continuando a dirigere la distilleria, sembra piú interessato a far visita a una sua vecchia amante, la signora Saake, da cui un tempo ha forse avuto una figlia. Il comportamento di Manbei indispettisce particolarmente la figlia Fumiko, sposata con Hisao.

Dopo una gita ad Arashiyama, in occasione dell'anniversario della morte della madre, Manbei è colto da un attacco cardiaco. Tutti i parenti si rac-

colgono al suo capezzale temendo il peggio. Il vecchio però si riprende, ricominciando subito a comportarsi come prima. Un secondo attacco cardiaco gli è però fatale. Nel corso della cerimonia funebre Noriko e Akiko decidono di rifiutare le sue offerte matrimoniali. Noriko raggiungerà a Sapporo un giovane insegnante di cui si è innamorata e Akiko continuerà a badare a suo figlio.

L'autunno della famiglia Kohayakawa ristruttura temi e situazioni tipici del cinema di Ozu, e in particolare di *Tardo autunno, Inizio d'estate* e *Erbe fluttuanti*. L'inizio sembra riproporre la stessa situazione vissuta dalla protagonista di *Tardo autunno*. In entrambi i casi seguiamo le vicende di una madre vedova — che non solo è interpretata dalla stessa attrice, Hara Setsuko, ma che ha nei due film lo stesso nome, Akiko — alle prese con un'offerta di matrimonio, che deciderà, alla fine, di rifiutare. Di *Inizio d'estate* invece si ripropone il tema della dissoluzione di una grande famiglia composta da tre generazioni e quello della figlia che decide di mandare all'aria i piani di un matrimonio combinato per seguire l'uomo amato sin nella lontana provincia in cui è stato trasferito. La storia di *Erbe fluttuanti*, infine, è ripresa attraverso il personaggio di Manbei — anche qui l'interprete, Nakamura Ganjiro, è lo stesso nei due film — un anziano signore che incontra una vecchia amante e furtivamente le va a far visita quasi ogni giorno. Il rapporto tra nuovo e vecchio Giappone si impone come uno dei temi dominanti, sin dalle prime sequenze in cui le immagini delle insegne notturne del centro di Ōsaka — fra cui spicca la scritta « New Japan » — dei suoi bar e dei suoi uffici si contrappongono frontalmente a quelle dei quartieri della distilleria di Fushimi e del *ryokan* di Kyōto dove vive la Sasake. Immagini, queste ultime di piccole case di legno, lanterne di pietra, *geisha* che si intravedono sullo sfondo, vie strette, dove si può ancora ascoltare la musica del tradizionale *shamisen*, il rumore dei martelli di legno degli artigiani, il frinire delle cicale. Un mondo che è ancora fermo all'epoca Meiji e che testimonia il carattere anacronistico del presente nel cinema di Ozu, costruito sull'elemento nostalgia.

La dialettica fra tradizione e modernità trova un'efficace esemplificazione nei personaggi di Akiko e Noriko, la vedova e la giovane donna in età da marito, le cui scelte finali (rifiutare il matrimonio, con la consape-

volezza che ciò porterà alla sostanziale chiusura della distilleria), vanno lette come l'affermazione della propria individualità attraverso il superamento del sacrificio personale per il bene del gruppo. Una scelta dunque radicale, nel contesto dei valori tradizionali della cultura giapponese, operata per altro da due personaggi che mai assumono un ruolo di contestazione aperta nei confronti di tali valori. L'operato delle due donne è dunque segno di come la dimensione nostalgica non impedisce all'autore di comprendere l'intera evoluzione di una società e di cercare un valido compromesso fra tradizione e modernità, secondo la prospettiva già propria di *Tarda primavera.* Non manca poi un accenno polemico nei confronti del rapporto di totale subordinazione nei confronti della cultura americana, propria del Giappone del secondo dopoguerra, come si vede nella scena in cui Manbei nota le sigarette « made in Usa » di un suo impiegato e commenta con amarezza: « Voi giovani dimenticate presto ».

Sul piano narrativo e su quello stilistico il film rivela qualche cedimento nell'uso eccessivo di facili simbolismi o accattivanti intrecci. Tuttavia, non mancano significativi esempi di rigore stilistico. La narrazione si avvia lungo intrecci (le proposte di matrimonio ad Akiko e Noriko) che poi si riveleranno subordinati a quello principale (le vicende sentimentali di Manbei). Il gioco insistito di paralleli fra diverse scene conferisce alla narrazione un carattere particolarmente astratto, che ritroviamo anche nel rapporto figurativo tra Akiko e Noriko: ad esempio, nella scena della passaggiata sul fiume, nelle pose simili e nei movimenti all'unisono, nei dialoghi in cui le donne si parlano rivolgendosi entrambe alla macchina da presa e occupando la stessa posizione in rapporto alla cornice delle inquadrature loro dedicate. Un dialogo tra Manbei e il suo impiegato è di nuovo svolto su stacchi a 180 gradi e sulla posizione frontale della macchina da presa in rapporto ai due interlocutori, ma qui l'elemento significativo, che conferisce al dialogo un carattere quasi astratto, è il fatto che in entrambi i piani dei due personaggi campeggia un posacenere giallo — di un giallo assai vistoso — che si trova sul tavolino che li divide. In questo modo l'alternanza delle inquadrature — col posacenere che una volta è a destra del personaggio e l'altra a sinistra — conferisce alla struttura della scena la dimensione di un gioco di specchi.

Nell'epilogo numerose inquadrature si succedono sul cammino in cui bruciano le ceneri del patriarca. Ad esse si alternano le immagini di tutti i membri della famiglia Kohayakawa che lo osservano tristemente. Queste inquadrature sembrano il punto di arrivo e il drammatico epilogo di tutte le immagini di ciminiere che hanno attraversato il cinema di Ozu. Quasi un segno premonitore della sua fine ormai vicina.

L'ultimo film di Ozu è *Sanma no aji* (*Il gusto del sakè*, 1962). La traduzione letterale del titolo originale dovrebbe essere « Il gusto del sanma », dove per « sanma » si intende un pesce — la costardella — che si mangia verso la fine dell'estate. In questo modo Ozu ricorre nuovamente, nel titolo di un film, a un riferimento stagionale.

Hirayama Shūhei, un dirigente d'azienda vedovo, vive insieme alla figlia Michiko, che è in età da marito, e al figlio piú giovane Kazuo. Kōichi, il primogenito, è sposato con Akiko, con cui divide un piccolo appartamento poco lontano dalla casa paterna. Shūhei e i suoi amici Horie e Kawai si incontrano con il loro vecchio insegnante delle scuole superiori Sakuma, soprannominato « Il tasso ». Sakuma, anche lui vedovo, vive con la figlia, che ha rinunciato a sposarsi per accudire il padre. Insieme gestiscono un modesto ristorante.

Il senso di colpa dell'uomo che ha nei fatti impedito alla figlia di costruirsi una famiglia, spinge Hirayama a cercare un marito per Michiko. La giovane è innamorata di Miura, un amico di Kōichi, che è tuttavia fidanzato con un'altra ragazza. A Michiko non rimane che accettare la proposta di matrimonio giuntale attraverso la mediazione di Kawai. Dopo la cerimonia nuziale il vecchio Shūhei ritorna a casa ubriaco e consapevole della solitudine che lo attende.

Il soggetto di *Il gusto del sakè* ripropone quel rapporto tra un genitore vedovo e una figlia in età da marito che già era di *Tarda primavera* e *Tardo autunno*. Sebbene le concordanze fra i tre film siano evidenti (come confermano anche le chiare similitudini dei finali), *Il gusto del sakè* assume caratteristiche che lo differenziano dagli altri due: pensiamo alla rappresentazione ironica della vita della nuova famiglia media giapponese e alla tipizzazione dei personaggi femminili. Pur intessuto di toni piuttosto cupi,

a volte quasi disperati, il film non è privo di situazioni da commedia. Lo si vede soprattutto nella rappresentazione della vita quotidiana della giovane coppia formata da Kōichi e Michiko. Le liti fra i due sono il pretesto per un ironico ritratto dei miti della famiglia media giapponese, dove il desiderio della donna di possedere un frigorifero nuovo deve per forza scontrarsi con quello di lui di comprare un set di mazze da golf usate — *status symbol* essenziale di ogni buon *sararīmen*. Tutte le scene dedicate alla coppia, nel loro piccolo appartamento, vertono su questo contrasto irrisorio che rivela la mediocrità delle aspirazioni del mondo che rappresentano. Nella corsa al consumismo riaffiora lo sguardo caustico verso la società che era proprio dell'Ozu anni 30.

Se Kōichi appare un giovane timido e mite, che desidera le mazze da golf come un bambino potrebbe accarezzare il desiderio di possedere un oggetto proibito, Akiko è al contrario una donna risoluta, che gestisce direttamente l'economia familiare e non è certo disposta a cedere al marito lo scettro del comando fra le pareti domestiche. La risolutezza di Akiko la ritroviamo anche in Michiko, la figlia di Shūhei che, unica donna in casa, compie sí i suoi "doveri" domestici, ma in piú di una circostanza invita padre e fratello a sbrogliarsela da soli. In sostanza Akiko e Michiko rappresentano un modello femminile ben lontano dall'immagine della donna passiva proposta da molto cinema classico giapponese e a cui Ozu, in diverse circostanze, si era attenuto.

Se in *Tarda primavera* e *Tardo autunno* il rapporto tra genitore e figlia assumeva la dimensione quasi idilliaca di un legame fondato su affinità elettive, la relazione fra Shūhei e Michiko appare invece molto piú normale. La riluttanza di Michiko a sposarsi è per lo piú dovuta a una sorta di senso di responsabilità che nasce dalla coscienza delle difficoltà cui il padre e il fratelli andrebbero incontro se lei dovesse lasciare la casa. E questo aspetto cambia notevolmente l'assunto di fondo. In *Tarda primavera* e *Tardo autunno* l'intensità del legame tra genitore e figlia conferiva al distacco tra i due e alla conseguente solitudine del genitore un carattere particolare. Qui, al contrario, il distacco e la solitudine del padre si impongono indipendentemente dall'intensità del rapporto. In sostanza, nel disegnare la relazione fra padre e figlia come un rapporto normale, Ozu

rafforza la centralità delle figure tematiche del distacco e della solitudine in sé e per sé, rappresentandole in forma generalizzata, senza che alcun elemento accessorio le riduca al caso particolare. Che la solitudine sia del resto il tema centrale lo si scorge a diversi livelli. Dall'insistenza dei dialoghi — le ultime parole di Shūhei sono: « Alla fine si resta soli » — al ricorso a personaggi che "doppiano" ipoteticamente il destino del protagonista, come il professore Sakuma e l'amico Horie, entrambi patetici nel loro futile tentativo di vincere la solitudine e la vecchiaia costruendosi un'esistenza insieme a donne molto piú giovani (la figlia per l'uno, la seconda moglie per l'altro). Distacco, solitudine e vecchiaia sono poi strettamente associati all'immagine della morte, come accade nella scena in cui, dopo il matrimonio, Shūhei, ancora in abito da cerimonia, si sente chiedere se è stato a un funerale — una battuta ripresa direttamente da *Una locanda di Tokyo.*

Inevitabile, dato il contesto tematico del film, il ricorso alla nostalgia, nelle scene dell'incontro col vecchio professore (che ora gestisce un povero ristorante, come accadeva a molti insegnanti nei film di Ozu dell'anteguerra), in quelle in cui la proprietaria del bar ricorda a Shūhei la moglie morta — un'idea che era già in *Viaggio a Tokyo* — e nell'uso della celebre canzone « Gunka machi », un vero e proprio successo degli anni di guerra, che ancora oggi si ascolta quotidianamente nelle vie di Tokyo davanti alle sale di *pachinko.* In generale, tuttavia, l'atteggiamento nostalgico verso gli anni di guerra — che, non dimentichiamolo, sono gli anni giovanili dei personaggi del film — si stempera in uno sguardo ironico, come mostra la conversazione fra Shūhei e un suo ex-commilitone in cui si immagina che, se il Giappone avesse vinto la guerra, i giovani di New York si sarebbero conciati i capelli come i samurai e avrebbero suonato lo *shamisen* masticando chewing-gum. Il tutto per concludere che forse è stato un bene che il Giappone abbia perso la guerra.

Il gusto del sakè ripropone un andamento narrativo assai caro a Ozu, che tuttavia, come spesso accade, adotta alcune varianti rispetto a un modello consolidato. Il carattere digressivo della narrazione non si afferma tanto nell'esordio (l'intreccio riguardante il matrimonio della figlia e il distacco dal padre, che è quello centrale, è dato infatti sin dalle prime

battute del film), quanto in un secondo momento, allorché si introducono altri due intrecci (quello sul vecchio maestro e la figlia, che funge da parallelo all'intreccio principale, e quello del contrasto per le mazze da golf tra Kōichi e Akiko, che invece vanta uno statuto piú autonomo). Un ruolo centrale è ancora una volta assunto dalle ellissi. Valga per tutte quella che ci porta bruscamente dalla decisione di fissare un primo incontro tra Michiko e il suo ipotetico marito agli ultimi minuti che precedono la cerimonia nuziale (che ovviamente non vedremo, come non vedremo neanche lo sposo di Michiko). Ellissi che ha la chiara funzione di ribadire la centralità del personaggio di Shūhei.

Transizioni e inserti di notevole interesse aprono, attraversano e chiudono il film. Impossibile descriverli tutti. Citiamo almeno la lunga transizione dell'epilogo che da un'immagine di Shūhei ubriaco in casa sua, conduce, attraverso una serie di inquadrature, fino alla stanza del primo piano dove, in una scena precedente, Michiko si era vestita per la cerimonia nuziale, per tornare poi a Shūhei, ora piangente. Una transizione che ancora una volta copre un'ellissi giocata sul mutamento dello stato d'animo di un personaggio, come avveniva nella scena e del vaso in *Tarda primavera*, e del kimono in *Tardo autunno*. Ma anche una transizione giocata sull'ambiguo rapporto tra personaggio e istanza narrante: se infatti l'inquadratura della stanza dove Michiko si era vestita per la cerimonia nuziale può voler rappresentare il luogo a cui corre il pensiero del padre, gli altri, assai piú neutri e privi di significazione, rinviano alla presenza di un'istanza narrante che tende ad allontanarsi dal soggetto, a creare delle parentesi e dei vuoti nella narrazione, a generalizzarne i contenuti, a creare sospensioni che inducano lo spettatore a una partecipazione diversa all'avvenimento narrato, a un'osservazione piú cosciente e distaccata, sebbene non meno intensa sul piano emotivo.

Un'analoga funzione di formalizzazione e generalizzazione spetta ancora al quasi provocatorio uso di campi e controcampi con stacchi a 180 gradi e con la macchina da presa in posizione frontale rispetto ai volti dei personaggi. Montaggio il cui carattere astratto nasce dal sovrapporsi di immagini che presentano uno stesso disegno grafico. Lo si veda in particolare nella scena in cui Miura rivela a Kōichi di essere già fidanzato

con un'altra ragazza e di non potere accettare cosí l'offerta di matrimonio con Michiko. Il campo e controcampo gioca ancora una volta sull'alternanza di inquadrature di oggetti posti sul tavolo che divide i due amici. Tuttavia, la differenza fra le due serie di piani è data da un gioco di messa in campo e messa fuori campo di due bottiglie di birra sul tavolino, in modo tale che ad apparire in ogni inquadratura sia sempre una bottiglia diversa (che finisce però con l'occupare la stessa posizione, alla sinistra di chi sta parlando). In tal modo il rapporto fra le due inquadrature s'impernia sia su elementi speculari (i vari soggetti disposti sul tavolo, con l'eccezione delle bottiglie) sia su altri che si sovrappongono alla perfezione (le bottiglie di birra, appunto, e la posizione dei due personaggi). Se a tutto ciò aggiungiamo gli effetti di montaggio giocati sulle analogie di movimento e l'uso di piani ripetuti con una certa frequenza — come le inquadrature dell'ufficio di Shūhei che sembrano uscite da *Fiori d'equinozio* e *Tardo autunno* o come quelle del corridoio che porta alla cucina della casa del protagonista, che a loro volta citano esplicitamente inquadrature di *Viaggio a Tokyo* e *Inizio d'estate* — non possiamo non ribadire la coerenza di uno stile che sa guardare alle cose spogliandole della loro contingenza e proiettandole in un universo che, mediante palesi forme di stilizzazione, mira a coglierne l'essenza.

Il gusto del sakè viene distribuito nel novembre 1962. Pochi mesi dopo Ozu già lavora, insieme all'amico Noda Kōgo, alla sceneggiatura di quello che avrebbe dovuto essere *Daikon to ninjin* (*Ravanelli e carote*). La storia è quella di un uomo malato di cancro alla prese con il matrimonio della figlia. L'ambiente quello del mondo degli attori del cinema. Ma Ozu non riesce a portare a termine il progetto (il film sarà realizzato da Minoru Shibuya nel 1964). Muore di cancro il 12 dicembre 1963. Il giorno del suo sessantesimo compleanno.

FILMOGRAFIA

1927 ZANGE NO YAIBA (t.l.: *La spada della penitenza*)
Soggetto: Ozu Yasujirō; *sceneggiatura*: Noda Kōgo; *fotografia*: Aoki Isamu; *interpreti*: Azuma Saburō (Sakichi), Ogawa Kunimatsu (Ishimatsu), Kawahara Kanji (Manabe Tōjūrō), Nodera Shōichi (Yamashiroya Shōzaemon), Atsumi Eiko (Oyae), Hanayagi Miyako (Oshin); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 1.919 metri; *prima*: 14 ottobre 1927.

1928 WAKODO NO YUME (t.l.: *Sogni di gioventú*)
Soggetto e sceneggiatura: Ozu Yasujirō; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Okada Chokichi), Wakaba Nobuko (Miyoko, la sua ragazza), Yoshitani Hisao (Katō Heiichi), Matsui Junko (Yuriko), Sakamoto Takeshi (il padre di Okada), Ōyama Kenji (il sarto); *produzione*: Shochiku Kamata; *lunghezza*: 5 rulli, 1.534 metri; *prima*: 28 aprile 1928.

NYŌBŌ FUNSHITSU (t.l.: *Una moglie smarrita*)
Soggetto: Takano Ononosuke; *sceneggiatura*: Yoshida Momosuke; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Joji), Okamura Ayako (Yumiko), Okajima Shoichi (il detective), Sugano Shichirō (il ladro), Sakamoto Takeshi (lo zio), Matsui Junko (Yoko, la moglie di Jōji); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 5 rulli, 1.502 metri; *prima*: 15 giugno 1928.

KABOCHA (t.l.: *Zucca*)
Soggetto: Ozu Yasujirō; *sceneggiatura*: Kitamura Komatsu; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Yamada Tōsuke), Hinatsu Yurie (Kanako), Handa Hidemaru (Kazuo), Kozakura Yōko (Chieko), Sakamoto Takeshi (il presidente); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 5 rulli, 1.175 metri; *prima*: 31 agosto 1928.

HIKKOSHI FŪFU (t.l.: *Una coppia in movimento*)
Soggetto: Kikuchi Ippei; *sceneggiatura*: Fushimi Akira; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Watanabe Atsushi (Fujioka Eikichi), Yoshikawa

Mitsuko (Chiyoko, sua moglie), Ōguchi Ichirō (il padrone di casa), Nakahama Kazuzo (Seiichi, suo figlio) Naniwa Tomoko (la figlia del farmacista), Ōyama Kenji (l'esattore); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 3 rulli, 1.116 metri; *prima*: 28 settembre 1928.

NIKUTAIBI (t.l.: *Un bel fisico*)
Soggetto e sceneggiatura: Fushimi Akira; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Takai Ichirō), Iida Chōko (Ritsuko), Kimura Kenji (Okura Zenuemon), Oyama Kenji (uno studente); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 5 rulli, 1.505 metri; *prima*: 1 dicembre 1928.

1929 TAKARA NO YAMA (t.l.: *Il tesoro della montagna*)
Soggetto: Ozu Yasujirō; *sceneggiatura*: Fushimi Akira; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Kobayashi Tokuji (Tanjirō), Hinatsu Yurie (Somekichi), Aoyama Mariko (Bakuhachi), Okamura Ayako (Chōkō, la "moga"), Iida Chōko (la proprietaria della casa di geisha); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 6 rulli, 1.824 *metri*; prima: 22 febbraio 1929.

WAKAKI HI (t.l.: *Giorni di gioventú*)
Soggetto e sceneggiatura: Fushimi Akira, con revisione di Ozu Yasujirō; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *interpreti*: Yūki Ichirō (Watanabe Bin), Saitō Tatsuo (Yamamoto Shuichi), Matsui Junko (Chieko), Iida Chōko (sua zia), Sakamoto Takeshi (un professore), Okuni Ichirō (il professore Anayama), Himori Shin'ichi (Hatamoto), Ryū Chishū (uno studente); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.854 metri; *durata* (della copia esistente): 103 minuti; *prima*: 13 aprile 1929.

WASEI KENKA TOMODACHI (t.l.: *Rissa fra amici in stile giapponese*)
Soggetto e sceneggiatura: Noda Kogo; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Watanabe Atsushi (Ryūkichi), Yoshitani Hisao (Yoshizō), Takamatsu Eiko (Ogen), Yūki Ichirō (Okamura); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 2.114 metri; *prima*: 5 luglio 1929.

DAIGAKU WA DETA KEREDO (t.l.: *Mi sono laureato, ma...*)
Soggetto: Shimizu Hiroshi; *sceneggiatura*: Aramaki Yoshirō; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Takada Minoru (Nomoto Tetsuo), Tanaka

Kinuyo (Machiko), Suzuki Utako (la madre), Ōyama Kenji (Sugimura), Sakamoto Takeshi (il segretario); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 1.916 metri; *durata* (della copia esistente): 10 minuti; *prima*: 6 settembre 1929.

KAISHAIN SEIKATSU (t.l.: *La vita di un impiegato*)
Soggetto: Ozu Yasujirō; *sceneggiatura*: Noda Kōgo; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Tsukamoto Shintarō), Yoshikawa Mitsuko (Fukuko, sua moglie), Aoki Tomio (il terzo figlio), Sakamoto Takeshi (Okamura); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 5 rulli, 1.552 metri; *prima*: 25 ottobre 1929.

TOKKAN KOZŌ (t.l.: *Un bambino che non si ferma mai*)
Soggetto: Chuji Nozu (Ikeda Takao, Ōkubo Tadamoto, Noda Kōgo, Ozu Yasujirō); *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia*: Nomura Kō; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Bunkichi), Aoki Tomio (Senbō), Sakamoto Takeshi (il boss); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 4 rulli, 1.031 metri; *durata* (della copia esistente): 37 minuti; *prima*: 23 novembre 1929.

1930 KEKKONGAKU NYŪMON (t.l.: *Introduzione al matrimonio*)
Soggetto: Ōkuma Toshio; *sceneggiatura*: Noda Kōgo; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Kitamiya Mitsuo), Kurishima Sumiko (Toshiko, sua moglie), Nara Shin'yō (suo fratello), Takada Minoru (Takebayashi Sin'ichiro), Tatsuta Shizue (Mineko, sua moglie), Yoshikawa Mitsuko (la ragazza del bar); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 1943 metri; *prima*: 5 gennaio 1930.

HOGARAKA NI AYUME (t.l.: *Passeggiate allegramente!*)
Soggetto: Shimizu Hiroshi; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Yoshimura Tatsumi; *scenografia*: Mizutani Hiroshi; *interpreti*: Takada Minoru (Kōyama Kenji), Kawasaki Hiroko (Sugimoto Yasue), Matsuzono Nobuko (sua sorella piú giovane), Suzuki Utako (sua madre), Yoshitani Hisao (Senko), Mori Teruo (Gunpei), Date Satoko (Chieko), Sakamoto Takeshi (Ono); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 8 rulli, 2.704 metri; *durata*: 96 minuti; *prima*: 1 marzo 1930.

RAKUDAI WA SHITA KEREDO (t.l.: *Sono stato bocciato, ma...*)
Soggetto: Ozu Yasujirō; *sceneggiatura*: Fushimi Akira; *fotografia e mon-*

taggio: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Takahashi), Futaba Kaoru (la padrona di casa), Aoki Tomio (suo figlio), Tanaka Kinuyo (la ragazza del ristorante), Wakabayashi Hiroo, Ōkuni Ichirō (professori), Yokoo Dekao, Seki Tokio, Mikura Hiroshi, Yokoyama Gorō (studenti bocciati), Tsukita Ichirō, Ryū Chishū, Yamada Fusao, Satomi Kenji (studenti promossi), *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 6 rulli, 1.765 metri; *durata* (della copia esistente): 64 minuti; *prima*: 11 aprile 1930.

SONO YO NO TSUMA (t.l.: *La moglie di quella notte*)
Soggetto: *From Nine to Nine* di Oscar Shisgall; *adattamento e sceneggiatura*: Noda Kōgo; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Yamamoto Shige, Nakajima Tashimitsu; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *interpreti*: Okada Tokihiko (Hashizume Shūji), Yagumo Emiko (Mayumi), Ichimura Mitsuko (Michiko), Yamamoto Tōgō (il detective Kagawa), Saitō Tatsuo (il dottore), Ryū Chishū (un poliziotto); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 1.809 metri; *durata* (della copia esistente): 65 minuti; *prima*: 6 luglio 1930.

EROGAMI NO ONRYŌ (t.l.: *La vendetta dello spirito di Eros*)
Soggetto: Ishihara Seizaburo; *sceneggiatura*: Noda Kōgo; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Yumaji Kentaro), Hoshi Hikaru (Ishikawa Daikurō), Date Satoko (Yumeko, una ballerina), Tsukida Ichirō (il suo ragazzo); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 3 rulli, 750 metri; *prima*: 27 luglio 1930.

ASHI NI SAWATTA KŌUN (t.l.: *La fortuna è ai miei piedi*)
Soggetto e sceneggiature: Noda Kōgo; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti:* Saitō Tatsuo (Furukawa Kōtarō), Yoshikawa Mitsuko (Toshiko, sua moglie), Aoki Tomio (il figlio), Ichimura Mitsuko (la figlia), Sakamoto Takeshi (il capo sezione); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 2.032 metri; *prima*: 3 ottobre 1930.

OJOSAN (t.l.: *Signorina*)
Soggetto: Kitamura Komatsu; *gag*: Fushimi Akira, "James Maki", Ikeda Tadao; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Kurishima Sumiko (la signorina), Okada Tokihiko (Okamoto Tokio), Saitō Tatsuo (Saita Tatsu-

gi), Tanaka Kinuyo (Kinuko), Okuni Ichiro (giornalista), Yamamoto Tōgō (il principale della scuola di recitazione); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 12 rulli, 3.705 metri; *prima*: 12 dicembre 1930.

1931 SHUKUJO TO HIGE (t.l.: *La signorina e la barba*)
Soggetto e sceneggiatura: Kitamura Komatsu; *gag*: "James Maki"; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo, Kuribayashi Minoru; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Tashimitsu; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *interpreti*: Okada Tokihiko (Okajima Kiichi), Kawasaki Hiroko (Hiroko), Iida Chōko (sua madre), Date Satoko (Satoko), Tsukida Ichirō (Yukimoto Teruo), Iizuka Toshiko (Ikuko, sua sorella), Yoshikawa Mitsuko (la signora Tsukida), Sakamoto Takeshi (il cameriere); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 8 rulli, 2.051 metri; *durata* (della copia esistente): 75 minuti; *prima*: 7 febbraio 1931.

BIJIN AISHŪ (t.l.: *I travagli della bellezza*)
Soggetto: Henri de Régnier; *adattamento*: "James Maki"; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Okada Tokihiko (Okamoto), Saitō Tatsuo (Sano), Inoue Yukiko (Yoshie), Okada Sōtarō (Yoshida), Yoshikawa Mitsuko (Mitsuko), Wakamizu Teruko (Haruko); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 15 rulli, 4.327 metri; *prima*: 29 maggio 1931.

TŌKYŌ NO GASSHŌ (t.l. *Il coro di Tokyo*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *interpreti*: Okada Tokihiko (Okajima Shinji), Yagumo Emiko (Sugako), Sugawara Hideo (il figlio), Takamine Hideko (la figlia), Saitō Tatsuo (Ōmura), Iida Chōko (la signora Ōmura), Sakamoto Takeshi (Yamada), Tani Reikō (il presidente della compagnia), Miyajima Ken'ichi (il suo segretario), Yamaguchi Isamu (un impiegato); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.487 metri, *durata*: 90 minuti; *prima*: 15 agosto 1931.

1932 HARU WA GOFUJIN KARA (t.l.: *La primavera proviene dalle donne*)
Soggetto: "James Maki"; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao, Yanai Takao; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Shirota Jirō (Yoshida), Saitō Tatsuo (Katō), Inoue Setsuko (Miyoko), Izumi Hiroko (Masako), Sakamoto Takeshi (Sakaguchi), Tani Reikō (il presidente della società); *produzione*:

Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 7 rulli, 2.021 metri; *prima*: 29 gennaio 1932.

UMARETE WA MITA KEREDO (SONO NATO, MA...)
Soggetto: "James Maki"; *sceneggiatura*: Fushimi Akira; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuka Yūharu, Irie Masao; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *scenografia*: Kadota Takejirō, Kimura Yoshio; *interpreti*: Saitō Tatsuo (Yoshii), Yoshikawa Mitsukō (sua moglie), Sugawara Hideo (il fratello piú grande), Tokkan Kozō (il fratello piú piccolo), Sakamoto Takeshi (Iwasaki), Hayami Teruyo (la signora Iwasaki), Katō Seiichi (Taro); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 9 rulli, 2.507 metri; *durata*: 90 minuti; *prima*: 3 giugno 1932.

SEISHUN NO YUME IMAIZUKO (t.l.: *Dove sono finiti i sogni di gioventú*)
Soggetto e sceneggiatura: Noda Kōgo; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *interpreti*: Egawa Ureo (Horino Tetsuo), Tanaka Kinuyo (Oshige), Saitō Tatsuo (Saiki Taichirō), Takeda Haruo (Horino Kenzō), Mizushima Ryotaro (Kanzo, lo zio), Ryu Chishu (Shimazaki), Sakamoto Takeshi (il bidello), Iida Chōko (la madre di Saiki), Katsuragi Ayako (la signora Yamamura), Date Satoko (la signorina Yamamura); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 9 rulli, 2.523 metri; *durata* (della copia esistente): 86 minuti; *prima*: 13 ottobre 1932.

MATA AU HI MADE (t.l.: *Fino al nostro prossimo incontro*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Okada Yoshiko (la donna), Oka Joji (l'uomo), Nara Shin'yō (il padre), Kawasaki Hiroko (la sorella), Iida Chōko (la donna di servizio), Date Satoko (la fidanzata), Yoshikawa Mitsuko (un'altra ragazza); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.127 metri; *prima*: 24 novembre 1932.

1933 TŌKYŌ NO ONNA (t.l.: *Una donna di Tokyo*)
Soggetto: *Twenty-Six Hours* di Ernest Schwartz; *sceneggiatura*: Noda Kōgo, Ikeda Tadao; *fotografia*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *montaggio*: Ishikawa Kazuo; *interpreti*: Okada Yoshiko (Chikako), Egawa Ureo (Ryōichi), Tanaka Kinuyo (Harue), Nara Shin'yō (Kinoshita), Ryū Chishū (reporter); *pro-*

duzione: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 4 rulli, 1.275 metri; *durata* (della copia esistente): 47 minuti; *prima*: 9 febbraio 1933.

HIJŌSEN NO ONNA (t.l.: *La donna della retata*)
Soggetto: « James Maki »; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia*: Mohara Hideo: *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakashima Toshimichi; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *montaggio*: Ishikawa Kazuo, Kuribayashi Minoru; *interpreti*: Tanaka Kinuyo (Tokiko), Oka Jōji (Jōji), Mizukubo Sumiko (Kazuko), Mitsui Hideo (Hiroshi), Ōshi Yumeko (Misako), Takayama Yoshio (Senko), Kaga Kōji (Misawa), Nanjō Yasuo (Okazaki, il figlio del presidente), Ryū Chishū (un poliziotto); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.730 metri; *durata*: 100 minuti; *prima*: 27 aprile 1933.

DEKIGOKORO (t.l.: *Capriccio passeggero*)
Soggetto: "James Maki"; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia*: Sugimoto Shōjirō; *assistente alla fotografia*: Nagaoka Hiroyuki, Hoshii Hideo; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *scenografia*: Wakita Yoneichi; *montaggio*: Ishikawa Kazuo; *interpreti*: Sakamoto Takeshi (Kihachi), Fushimi Nobuko (Harue), Ohikata Den (Jiro), Iida Chōko (Otome), Tokkan Kozo (Tomio), Tani Reikō (il barbiere), Ryū Chishū (l'uomo sulla barca); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.759 metri; *durata* (della copia esistente): 103 minuti; *prima*: 7 settembre 1933.

1934 HAHA O KOWAZUYA (t.l.: *Una madre dovrebbe essere amata*)
Soggetto: Komiya Syutaro; *adattamento*: Noda Kōgo; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia*: Aoki Isamu; *interpreti*: Yukichi Iwata (Kajiwara), Yoshikawa Mitsuko (Chieko), Ōhikata Den (Sadao), Kato Seiichi (Sadao bambino), Mitsui Hideo (Kosaku), Nomura Shūsei (Kosaku bambino), Nara Shinyo (Okazaki), Mitsukawa Kyōko (Kazuko), Ryū Chishū (Hattori), Aizōme Yumeko (Mitsuko), Iida Chōko (una donna di servizio), *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 9 rulli, 2.559 metri; *durata* (della copia esistente, mancante del primo e dell'ultimo rullo): 17 minuti; *prima*: 11 maggio 1934.

UKIGUSA MONOGATARI (t.l.: *Storia di erbe fluttuanti*)
Soggetto: "James Maki"; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*:

Nakajima Toshimichi; *scenografia*: Hamada Toshio; *interpreti*: Sakamoto Takeshi (Kihachi), Iida Chōko (Otsune), Mitsui Hideo (Shinkichi), Yagumo Rieko (Otaka), Tsubouchi Yoshiko (Otoki), Tokkan Kozo (Tomibō), Tani Reikō (suo padre); *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.438 metri; *durata:* 86 minuti; *prima*: 23 novembre 1934.

1935 HAKOIRI MUSUME (t.l.: *Una ragazza innocente*)
Soggetto: Shikitei Sanu; *sceneggiatura*: Noda Kōgo, Ikeda Tadao; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*: Iida Chōko (Otsune), Tanaka Kinuyo (Oshige), Sakamoto Takeshi (Kihachi), Tokkan Kozō (Tomibō), Takeuchi Ryōichi (Arata), Seino Kiyoshi (Murata), Yoshikawa Mitsuko (Otaka), Ken Shusuke (il vecchio maestro), Ōyama Kenji (il giovane maestro); *produzione:* Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 8 rulli, 1.847 metri; *prima*: 12 gennaio 1935.

KAGAMIJISHI (t.l.: *Kagamijishi*)
Fotografia: Hideo Mohara; *produzione*: Kokusai Bunka Shinkōkai - Shōchiku; *lunghezza*: 2 rulli, 530 metri; *durata* (della copia esistente): 25 minuti.

TŌKYŌ NO YADO (t.l.: *Una locanda di Tokyo*)
Soggetto: « Winthat Monnet » (Ozu, Ikeda e Arata Masao); *sceneggiatura*: Ikeda Tadao, Arata Masao; *fotografia e montaggio*: Mohara Hideo; *assistente alla fotografia*: Atsura Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *musica*: Horiuchi Keizō; *interpreti*: Sakamoto Takeshi (Kihachi), Tokkan Kozō (Zenko), Suematsu Takayuki (Masako), Okada Yoshiko (Otaka), Ojima Kazuko (Kimiko), Iida Chōko (Otsune), Ryū Chishū; *produzione*: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 10 rulli, 2.191 metri; *durata*: 80 minuti; *prima*: 21 novembre 1935.

1936 DAIGAKU YOITOKO (t.l.: *L'università è un bel posto*)
Soggetto: « James Maki »; *sceneggiatura*; Arata Masao; *fotografia*: Mohara Hideo; *interpreti*; Konoe Toshiaki (Fujiki), Ryū Chishū (Amano), Kobayashi Tokuji (Nishida), Ōyama Kenji (Kawahara), Ikebe Tsuruhiko (Inoue), Hikabe Akira (Aoki), Takasugi Sanae (Chiyoko), Saitō Tatsuo (un lettore), Seino Kiyoshi (il proprietario della pensione), Iida Chōko (sua moglie), Sakamoto Takeshi (un insegnante); produzione: Shōchiku Kamata; *lunghezza*: 13 rulli (?), 2.352 metri; *prima*: 19 marzo 1936.

HITORI MUSUKO (FIGLIO UNICO)
Soggetto: « James Maki »; *sceneggiatura*: Ikeda Tadao, Arata Masao; *fo tografia*: Sugimoto Shōjirō; *assistente alla fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *scenografia*: Hamada Toshio; *musica*: Itō Senji; *registrazione sonora*: Mohara Hideo, Hasegawa Eiichi; *interpreti*: Iida Chōko (Nonomiya Otsune), Himori Shin'ichi (Ryōsuke), Hayama Masao (Ryōsuke bambino), Tsubōuchi Yoshiko (Sugiko), Yoshikawa Mitsuko (Otaka), Ryū Chishū (Okubo), Naniwa Tomoko (sua moglie), Bakudan Kozō (suo figlio), Tokkan Kozō (Tomibō); *produzione*: Shōchiku Ofuna; *lunghezza*: 10 rulli, 2.387 metri; *durata*: 83 minuti; *prima*: 15 settembre 1936.

SHUKUJO WA NANI O WASURETAKA (t.l.: *La ragazza che cosa ha dimenticato?*)
Soggetto: Fushimi Akira, « James Maki »; *fotografia*: Mohara Hideo, A tsuta Yūharu; *luci*: Nakajima Toshimitsu; *montaggio*: Hara Kenkichi; *musica*: Itō Senji; *interpreti*: Kurishima Sumiko (Tokiko), Saitō Tatsuo (Komiya), Kuwano Kayoko (Setsuko), Sano Shūji (Okada), Sakamoto Takeshi (Sugiyama), Iida Chōko (Chiyoko), Uehara Ken (se stesso), Yoshikawa Mitsuko (Mitsuko), Hayama Masao (suo figlio Fujo), Tokkan Kozō (Tomibō); *produzione*: Shōchiku Ōfuna; *lunghezza*: 8 rulli, 2.051 metri; *durata*: 71 minuti; *prima*: 3 marzo 1937.

1941 TODAKE NO KYŌDAI (t.l.: *Fratelli e sorelle della famiglia Toda)*
Sceneggiatura: Ikeda Tadao, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Naito Kazuni; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *musica*; Itō Senij; *interpreti*: Fujino Hideo (Toda Shintaro), Katsuragi Ayako (sua moglie), Yoshikawa Mitsuko (Chizuru), Saitō Tatsuo (Shin'ichiro), Miyake Kuniko (Kazuko), Saburi Shin (Shōjirō), Tsubōuchi Yoshiko (Ayako), Takamine Mieko (Setsuko), Kuwano Kayoto (Tokiko), Kawamura Sōkichi (Suzuki), Iida Chōko (Kiyo), Hayama Masao (Ryōkichi), Takagi Mayuko (Mitsuko), Ryū Chishū (un amico di Shōjiro), Sakamoto Takeshi (un antiquario), Tani Reikō (il fotografo); *produzione*: Shōchiku Ofuna; *lunghezza*: 11 rulli, 2.896: *durata*: 105 minuti; *prima*: 1 marzo 1941.

1942 CHICHI ARIKI (t.l.: *C'era un padre*)
Sceneggiatura: Ikeda Tadao, Yanai Takao, Ozu Yasujiro; *fotografia*: Asuta Yūharu; *luci*: Naitō Kazumi; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saiki Kyōichi; *interpreti*: Ryū

Chishū (Horikawa Shūhei), Sano Shūji (Ryōhei), Tsugawa Haruhiko (Ryōhei bambino), Saburi Shin (Kurokawa Yasutarō), Sakamoto Takeshi (Hirata Makoto), Mito Mitsuko (Fumi), Otsuka Masayoshi (Seiichi), Himori Shin'ichi (Uchida Minoru); *produzione*: Shōchiku Ōfuna; *lunghezza*: 2.588 metri; *durata*: 87 minuti; *prima*: 1 aprile 1942.

1947 NAGAYA SHINSHIROKU (t.l.: *Il chi è di un inquilino)*
Sceneggiatura: Ozu Yasujirō, Ikeda Tadao; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Isono Harou; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Sugihara Yoshi; *musica*: Saitō Ichirō; *interpreti*: Iida Chōko (Otane), Aoki Hōhi (Kohei), Ozawa Eitaro (il padre), Yoshikawa Mitsuko (Kikuko), Kawamura Sokichi (Tamekichi), Mimura Hideko (Ukiko), Ryū Chishū (Tashiro), Sakamoto Takeshi (Kihachi), Takamatsu Eiko (Tome); *produzione*: Shōchiku Ōfuna; *lunghezza*: 7 rulli, 1.973 metri; *durata*: 72 minuti; *prima*: 20 maggio 1947.

1948 KAZE NO NAKA NO MENDORI (t.l.: *Una gallina nel vento*)
Sceneggiatura: Saitō Ryōsuke, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Isono Haruo; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Itō Senji; *interpreti*: Sano Shūji (Amamiya Shuichi), Tanaka Kinuyo (Tokiko), Murata Chieko (Ida Akiko), Ryū Chishū (Satake Kazuichirō), Sakamoto Takeshi (Sakai Hikozō), Takamatsu Eiko (Tsune), Mizukami Reiko (Noma Orie), Ayatani Chiyoko (Onoda Fusako); *produzione*: Shōchiku Ōfuna; *lunghezza*: 2.296 metri; *durata*: 84 minuti; *prima*: 20 settembre 1948.

1949 BANSHUN (TARDA PRIMAVERA)
Soggetto: *Chichi to musume* (Padre e figlia) di Hirotsu Kazuo; *sceneggiatura*: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Isono Haruo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Itō Senji; *interpreti*: Ryū Chishū (Somiya Shūkichi), Hara Setsuko (Noriko), Tsukioka Yumeji (Kitagawa Aya), Sugimura Haruko (Taguchi Masa), Aoki Hohi (Katsuyochi), Usami Jun (Hattori Shōichi), Miyake Kuniko (Miwa Akiko), Mishima Masao (Onodera Jō), Tsubōuchi Yoshiko (Kiku); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 12 rulli, 2.964 metri; *durata*: 108 minuti; *prima*: 19 settembre 1949.

1950 MUNEKATA SHIMAI (t.l.: *Le sorelle Munekata*)
Soggetto: Osaragi Jirō; *sceneggiatura*: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *foto-*

grafia: Ohara Jōji; *scenografia*: Shimogawara Tomoo; *montaggio*: Gotō Toshio; *interpreti*: Tanaka Kinuyo (Setsuko); Takamine Hideko (Mariko); Uehara Ken (Tashiro Hiroshi), Takasugi Sanae (Mashita Yoriko), Ryū Chishū (Munekata Tadachika), Yamamura Sō (Mimura Ryōsuke), Saito Tatsuo (il professor Uchida); *produzione*: Tōhō/Shintōhō; *lunghezza*: 3.080 metri; *durata*: 112 minuti; *prima*: 25 agosto 1950.

1951 BAKUSHŪ (INIZIO D'ESTATE (t.l.: *Il tempo del raccolto del grano*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Takashita Itsuo; *scenografia*: Hamada Toshio; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Itō Senji; *interpreti*: Hara Setsuko (Noriko), Ryū Chishū (Koichi), Awajima Chikage (Tamura Aya), Miyake Kuniko (Fumiko), Sugai Ichirō (Shūkichi), Higashiyama Chieko (Shige), Sugimura Haruko (Yabe Tami), Nimoto Ryūkan (Yabe Kenkichi), Murase Zen (Minoru), Shirosawa Isao (Isamu), Sano Shūji (Satake Sōtarō); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 3.410 metri; *durata*: 125 minuti; *prima*: 3 ottobre 1951.

1952 OCHAZUKE NO AJI (t.l.: *Il sapore del riso al tè verde*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Takashita Itsuo; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Ichirō; *interpreti*: Saburi Shin (Satake Mokichi), Kogure Michiyo (Taeko), Tsuruta Kōji (Noboru), Ryū Chishū (Hirayama Sadao), Awajima Chikage (Amamiya Aya), Tsujima Keiko (Setsuko); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 12 rulli, 3.156 metri; *durata*: 116 minuti; *prima*: 1 ottobre 1952.

1953 TŌKYŌ MONOGATARI (VIAGGIO A TOKIO (t.l.: *Una storia di Tokio*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Takashita Itsuo; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Ryū Chishū (Hirayama Shukichi), Higashiyama Chieko (Tomi), Hara Setsuko (Noriko), Sugimura Haruko (Kaneko Shige), Nakamura Nobuo (Kaneko), Yamamura Sō (Kōichi), Miyake Kuniko (Ayako), Kagawa Kyōko (Kyōko), Tōno Eijirō (Numata Sanpei), Ōsaka Shirō (Keizō), Murase Zen (Minoru), Mori Mitsuhiro (Isamu); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 14 rulli, 3.702 metri; *durata*: 135 minuti; *prima*: 3 novembre 1953.

1956 SŌSHUN (t.l.: *Inizio di primavera*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci:* Katō Masao; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Awajima Chikage (Sugiyama Masako), Ikebe Ryō (Shōji), Kishi Keiko (Kaneko Chiyo), Takahashi Teiji (Aoki Taizo), Ryū Chishū (Onodera Kiichi), Yamamura Sō (Kawai Yutaka), Sugimura Haruko (Tamako), Fujino Takako (Aoki Terumi), Taura Masami (Kitagawa Koichi), Urabe Kumeko (Kitagawa Shige), Miyake Kuniko), Kawai Yukiko; *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 16 rulli, 3.956 metri; *durata*: 144 minuti; *prima*: 29 gennaio 1957.

1957 TŌKYŌ BOSHOKU (t.l.: *Crepuscolo di Tokyo*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia*: Atsuta Yūharu; *luci*: Aomatsu Akira; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Hara Setsuko (Numata Takako), Arima Ineko (Sugiyama Akiko), Ryū Chishū (Sugiyama Shukichi), Yamada Isuzu (Soma Kisako), Takahashi Teiji (Kawaguchi Noboru), Taura Masami (Kimura Kenji), Sugimura Haruko (Takeuchi Shigeko), Yamamura Sō (Sekiguchi Seki), Shin Kinzō (Numata Yasuo), Fujiwara Kamatari (un venditore di pasta in brodo), Nakamura Nobuo (Aiba Sakae); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 15 rulli, 3.841 metri; *durata*: 141 minuti; *prima*: 30 aprile 1957.

1958 HIGANBANA (FIORI D'EQUINOZIO)
Soggetto: da un romanzo di Satomi Ton; *sceneggiatura*: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia* (Agfacolor): Atsuta Yūharu; *luci*: Aomatsu Akira; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Saburi Shin (Hirayama Wataru), Tanaka Kinuyo (Kiyoko), Arima Ineko (Hirayama Setsuko), Sata Keiji (Taniguchi Masahiko), Takahashi Teiji (Kōndo Shōtarō), Kuwano Miyuki (Hirayama Hisako), Ryū Chishū (Mikami Shukichi), Naniwa Chieko (Sasaki Hatsu), Watanabe Fumio (Naganuma Ichirō), Nakamura Nobuo (Kawai Toshihiko); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 14 rulli, 3.225 metri; *durata*: 120 minuti; *prima*: 7 settembre 1958.

1959 OHAYŌ (t.l., *Buon giorno*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia* (Agfa-Shochikucolor): Atsuta Yūharu; *luci*: Aomatsu Akira; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Mayuzumi Tōshirō; *interpre-*

ti: Sata Keiji (Fukui Heichirō), Kuga Yoshiko (Arita Setsuko), Ryū Chishū (Hayashi Keitarō), Miyake Kuniko (Tamiko), Sugimura Haruko (Haraguchi Kikue), Shigaraki Kōji (Minoru), Shimazu Masahiko (Isamu), Shirata Hajime (Kozō), Tanaka Haruo (Haraguchi), Miyoshi Eiko (nonna Haraguchi), Takahashi Toyo (Ōkubo Shige), Fujiki Masuo (Zen), Tōno Eijiro (Tomizawa), Nagaoka Teruko (signora Tomizawa); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 7 rulli, 2.570 metri; *durata*: 94 minuti; *prima*: 12 maggio 1959.

UKIGUSA (t.l.: *Erbe fluttuanti*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia* (Agfacolor): Miyagawa Kazuo; *luci*: Itō Sachio; *scenografia*: Shimogawara Tomoo; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Nakamura Ganjiro (Arashi Komajūrō), Kiyō Machiko (Sumiko), Wakao Ayako (Kayo), Kawaguchi Hiroshi (Honma Kiyoshi), Sugimura Haruko (Oyoshi), Nozoe Hitomi (Aiko), Ryū Chishū (il proprietario del teatro), Mitsui Hiroshi (Kichinosuke), Tanaka Haruo (Yatazo), Irie Yosuke (Sugiyama), Hoshi Hiraku (Kimura), Ushio Mantarō (Sentarō), Urabe Kumeko (Shige); *produzione*: Daiei; *lunghezza*: 9 rulli, 3.259 metri; *durata*: 119 minuti; *prima*: 17 novembre 1959.

1960 AKIBYORI (TARDO AUTUNNO, t.l.: *Giorni sereni d'autunno*)
Soggetto: da un romanzo di Satomi Ton; *sceneggiatura*: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia* (Agfa-Shōchikucolor): Atsuta Yūharu; *luci*: Ishiwatari Kenzō; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Hara Setsuko (Miwa Akiko), Tsukasa Yōko (Ayako), Okada Mariko (Sasaki Yuriko), Sata Keiji (Gōto Shōtarō), Saburi Shin (Mamiya Sōichi), Sawamura Sadako (Fumiko), Kuwano Miyuki (Michiko), Shimazu Masahiko (Tadao), Ryū Chishū (Miwa Shukichi), Kita Ryūji (Hirayama Seiichirō), Mikami Shin'ichirō (Koichi), Nakamura Nobuo (Taguchi Shuzo), Miyake Kuniko (Nobuko), Tashiro Yuriko (Yōko), Shigaragi Kōji (Kazuo), Wanatabe Fumio (Sugiyama Tsuneo), Senno Akako (Takamatsu Shigeo); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 11 rulli, 3.518 metri; *durata*: 129 minuti; *prima*: 13 novembre 1960.

1961 KOHAYAKAWAKE NO AKI (L'AUTUNNO DELLA FAMIGLIA KOHAYAKAWA)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia* (Agfacolor): Nakai Asakazu; *luci*: Ishi Chōshirō; *scenografia*; Shimogawara Tomoo; *mon-*

taggio: Iwashita Kōichi; *musica*: Mayuzumi Tōshirō; *interpreti*: Nakamura Ganjirō (Kohayakawa Manbei), Hara Setsuko (Akiko), Tsukasa Yoko (Noriko), Aratama Michiyo (Fumiko), Kobayashi Keiji (Hisao), Shimazu Masahiko (Masao), Morishige Hisaya (Isomura Eiichirō), Naniwa Chieko (Sasaki Tsune), Dan Reiko (Yuriko), Sugimura Haruko (Katō Shige), Katō Daisuke (Kitagawa Yanosuke), Sazan Kakyu (il capo degli impiegati), Ryū Chishū (un contadino); *produzione*: Takarazuka Eiga/ Tōhō; *lunghezza*: 7 rulli, 2.815 metri; *durata*: 103 minuti; *prima*: 29 ottobre 1961.

1962 SANMA NO AJI (IL GUSTO DEL SAKE, t.l.: *Il gusto della costardella*)
Sceneggiatura: Noda Kōgo, Ozu Yasujirō; *fotografia* (Agfa-Shōchikucolor): Atsuta Yūharu; *luci*: Ishiwatari Kenzo; *scenografia*: Hamada Tatsuo; *montaggio*: Hamamura Yoshiyasu; *musica*: Saitō Kōjun; *interpreti*: Iwashita Shima (Hirayama Michiko), Ryū Chishū (Hirayama Shuhei), Sata Keiji (Koichi), Okada Mariko (Akiko), Mikami Shin'ichirō (Kazuo), Yoshida Teruo (Miura Yutaka), Maki Noriko (Taguchi Fusako), Nakamura Nobuo (Kawai Shūzo), Miyake Kuniko (Nobuko), Tono Eijirō (Sakuma "Il tasso"), Sugimura Haruko (Tomoko), Katō Daisuke (Sakamoto Yoshitaro), Kita Ryūiji (Horie Shin), Tamaki Miseyo (Tamako), Kishida Kyōko (la ragazza del bar); *produzione*: Shōchiku; *lunghezza*: 9 rulli, 3.087 metri; *durata*: 113 minuti; *prima*: 18 novembre 1962.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I primi articoli che introducono il cinema di Ozu in Occidente sono quelli di Lindsay Anderson (*Two Inches off the Ground*, « Sight and Sound », vol. 27, n. 3, inverno 1957-58) e soprattutto quelli di Donald Richie, sistematizzati poi nell'ampia monografia dedicata al regista (*Ozu*, University of California Press, 1974). Un'opera che rimane ancora una validissima introduzione al regista, ai suoi rapporti con la tradizione culturale giapponese, ai suoi metodi di lavoro e a certe sue peculiarità stilistiche. Anche se l'aver quasi del tutto ignorato la produzione cinematografica dell'anteguerra determina una valutazione complessiva dell'opera piuttosto parziale. Assieme alla monografia di Richie esistono altri "classici" della bibliografia ozuiana. Il primo, in ordine cronologico, è quello di Paul Schrader (*Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 1972), che, al di là dell'assai discutibile ipotesi di fondo, analizza in modi stimolanti il rapporto tra il cinema di Ozu e la tradizione Zen, a partire dal concetto di "mu" — il vuoto — che ritroviamo nell'uso che Ozu fa di inserti e transizioni, definiti da Schrader "coda". Va tuttavia precisato che tale analisi è condotta anche sulla base di un precedente saggio di Tom Milne (*Flavour of Green Tea over Rice*, « Sight and Sound », vol. 32, n. 4, autunno 1963, pp. 186-206) ed è proseguita, sostanzialmente sulla stessa linea, da Martin Zeman (*The Zen Artistry of Yasujirō Ozu*, « Film Journal », vol. 1, n. 3/4, autunno/inverno, 1962). Un altro classico da non mancare è quello di Noël Burch (*To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, 1979), che legge il cinema di Ozu in rapporto alle deviazioni che introduce nei confronti dello stile hollywoodiano. Il mondo di rappresentazione che ne consegue, che del resto accomuna tutto il miglior cinema giapponese degli anni 30, diventa cosí il segno evidente di un cinema che è piú vicino alla propria tradizione culturale (pittorica, teatrale, poetica) che ai modelli del cinema d'oltreoceano. Secondo Burch le tensioni e le dialettiche che fanno grande il cinema di Ozu degli anni 30 e della prima metà del decennio successivo, verranno poi meno negli anni 50 dominati da un rigido accademismo. Anche Satō Tadao, il piú noto tra i critici giapponesi della generazione formatasi nei primi anni 60, ha dedicato a Ozu una monografia assai importante (*Ozu Yasujirō no geijutsu* [L'arte di Ozu Yasujirō], 2 voll., Asahi Shinbunsha, Tokyo, 1978-79, con una

prima edizione datata 1971), per l'ampia mole di informazioni che offre sull'opera e la vita dell'autore. Purtroppo di tale monografia esiste in inglese solo una traduzione parziale, pubblicata oltretutto in una rivista giapponese che non si trova certamente nell'edicola sotto casa (« The Study of the History of the Cinema », n. 4-11, 1974-1978). Tuttavia è possibile leggere alcuni saggi su Ozu di Satō Tadao in « Wide Angle » (*The Art of Yasujirō Ozu*, vol. 1, n. 4, 1977, pp. 44-8 e *The Comedy of Ozu and Chaplin. A Study in Contrast*, vol. 3, n. 2, 1979, pp. 50-3), sui « Cahiers du cinéma » (*Le point de regard*, n. 310, aprile 1980, pp. 5-10) e nel volume *Currents in Japanese Cinema* (Kodansha, Tokyo, 1982, pp. 185-197).

Ancora due testi vanno inseriti a pieno diritto nell'elenco dei classici della bibliografia ozuiana. Il primo è quello di David Bordwell (*Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, 1988) che costituisce il punto d'arrivo e la pietra di paragone di tutto quanto è stato scritto sino ad oggi, in Occidente, sul cinema di Ozu. Il libro di Bordwell attacca e smentisce numerosi luoghi comuni sul cinema del regista, dedica ai film degli anni 30 e 40 un'importanza pari a quella degli anni 50, ne analizza l'opera in rapporto alla cultura, tanto quella "alta" che quella di massa, alla storia, all'evoluzione dell'industria e della produzione cinematografica giapponesi. Tutto quello che in lingua inglese o francese è stato scritto sino al 1988 su Ozu lo si può qui ritrovare rivisto e corretto. E inoltre non manca neppure una serie di brillanti e minuziose analisi su tutti i film del regista che oggi è ancora possibile vedere (con l'unica eccezione di *Tokkan kozō*, ritrovato dopo l'uscita del libro di Bordwell). Del resto anche questo libro non arriva dal nulla. A precederlo, oltreché molti anni di lavoro dedicati al cinema giapponese, una serie di articoli suoi e di studiosi e amici a lui molto vicini. Tra questi articoli citiamo almeno Kristin Thompson, David Bordwell, *Space and Narrative in the Film of Ozu*, Edward Branigan, *The Space of Equinox Flower* (entrambi in « Screen », vol. 17, n. 2, estate 1976, pp. 41-105) e Kristin Thompson, *Notes on the Spatial System of Ozu's Early Film* (« Wide Angle », vol. 1, n. 4, 1977, pp. 8-17).

L'ultimo volume dedicato interamente ad Ozu da segnalare è, purtroppo, un altro testo non tradotto in lingua occidentale, Hasumi Shigehiko, *Kantoku Ozu Yasujirō* (Regista Ozu Yasujirō), Chikuma Shobo, Tokyo, 1983. Si tratta forse del contributo piú originale attualmente esistente sul cinema di Ozu. Hasumi, in polemica con molta critica occidentale, tenta una definizione in positivo del regista e non subordinata ad altri modelli — siano essi lo zen o il cinema hollywoodiano — cercando di mettere in primo piano le contraddizioni che ne attraversano l'opera, piuttosto che tentare di appiattirle come molti hanno invece fatto. Il punto di partenza è che le contraddizioni presenti in Ozu

non si respingono ma al contrario instaurano un rapporto di coesistenza. Da qui l'analisi della funzione tematica e narrativa che assumono tutta una serie di situazioni tipiche del cinema del regista.

Altri saggi a carattere generale sono quelli di Max Tessier, *Yasujiro Ozu*, « Anthologie du Cinéma », n. 64, luglio-ottobre, 1971; Joan Mellen, *The Waves at Genji's Door*, Pantheon, New York, 1976; John Gillet, David Wilson (a cura di), *Yasujiro Ozu. A Critical Antology*, B.F.I., London, 1976; Audie Bock, *Japanese Film Directors*, Kodansha, Tokyo, 1978; Jean Pierre Brossard (a cura di), *Introduction à Yasujiro Ozu*, Festival International du Film de Locarno, 1979.

Fra le riviste piú attente al cinema di Ozu possiamo segnalare « Positif » con Hubert Niogret, *Introducing Ozu Yasujiro, ou pour la première fois a l'écran* (n. 203, febbraio 1978, pp. 3-13), Michel Ciment, *Sur les yeux d'occident* (n. 205, aprile 1978, pp. 30-6), Olivier Eyquem, *Métamorphoses de l'enfant roi. Ozu dans les années trente* (n. 237, dicembre 1980, pp. 26-31), Alain Masson, *La netteté est l'ornament de la justesse* (n. 239, febbraio 1981, pp. 2-12), Hubert Niogret, *Quelques familles japonaises* (n. 267, maggio 1983, pp. 12-3). Da altre riviste francesi, segnaliamo: Alain Bergala, *L'homme qui se lève* (« Cahiers du cinéma », n. 311, maggio 1980) e Max Tessier, *Yasujiro Ozu et le cinéma japonais à la fin du muet* (« Ecran », n. 86, dicembre, 1979, pp. 30-7). Un ultimo sguardo a saggi di carattere generale apparsi su riviste in lingua inglese. Su « Film Quarterly » troviamo ancora due saggi di Kathe B. Geist, *Narrative Style in Ozu's Silent Films* (vol. 40, n. 2, inverno 1986-87, pp. 28-35) e *Yasujirō Ozu: Notes on a Retrospective* (vol. 37, n. 1, autunno 1983, pp. 2-9). Su « Sight and Sound » segnaliamo invece Don Willis, *Yasujirō Ozu: Emotion and Contemplation* (vol. 48, n. 1, inverno 1978-79, pp. 44-9).

Tra le interviste o le dichiarazioni rilasciate da Ozu o dai suoi collaboratori tradotte in lingua occidentale ricordiamo *Pour parler de mes films*, (« Positif », n. 203, febbraio 1978, pp. 17-25), costituita da brevi commenti del regista a quasi tutti i suoi film; un'intervista di Iwasaki Iida al regista è stata pubblicata sempre da « Positif » (n. 214, gennaio, 1979, pp. 39-40); alcune dichiarazioni di Ryū Chishū le possiamo trovare ancora in « Positif » (n. 203, febbraio 1978, pp. 27-8). Per quel che riguarda infine il direttore della fotografia Atsuta Yūharu, citiamo le interviste realizzate da Hasumi Shigehiko (in Hiroko Govaers, a cura di, *Le cinéma japonais de ses origines à nos jours*, Part. 2, Kawakita Film Institute, Fondation du Japon, Paris, 1984, pp. 79-83) e da Renato Berta, *A le recherche du regard* (« Cahiers du cinéma », n. 378, dicembre 1985, pp. 42-47).

In giapponese tutte le interviste e le dichiarazioni di Ozu sono state raccolte da Tanaka Masasumi in *Ozu Yasujirō Zenbatsugo. 1933-1945* (Tutte le dichiarazioni di Ozu Yasujirō), Tairyusha, Tokyo, 1987, e *Ozu Yasujirō. Sengo goroku shusei* (Ozu Yasujirō. Raccolta delle dichiarazioni del dopoguerra), Firumuatosha, Tokyo, 1989. Un libro intervista ad Atsuta Yūharu è quello curato da Hasumi Shigehiko, *Ozu Yasujirō monogatari* (Storia di Ozu Yasujirō), Lumiere, Tokyo, 1989.

Piuttosto disordinata e incompleta la bibliografia concernente schede, articoli, recensioni e saggi sui singoli film. Oltre ai testi già indicati citiamo anzitutto le stimolanti note a diversi film del regista stesi dall'equipe dei « Cahiers du Cinéma » in occasione di una retrospettiva Ozu tenutasi alla Cinémathèque di Parigi (n. 311, maggio 1980, pp. 32-39). Inoltre sui seguenti film si può leggere:
Sono nato, ma...
Olivier Assayas (« Cahiers du Cinéma », n. 319, gennaio 1981, pp. 54-5), Yann Yobin (« Positif », n. 237, dicembre 1980, pp. 32-5).
Il coro di Tokyo
Jean-Paul Berthome (« La saison cinématographique », 1969, p. 63).
Inizio di primavera
Ben Brewster (« Monthly Film Bulletin », n. 511, Agosto 1976, p. 177-78).
Viaggio a Tokyo
Robin Wood (« Movie », n. 13, 1965, pp. 32-3, tr. fr. in « Positif », n. 203, febbraio 1978, pp. 13-6); Marcel Martin (« Ecran », n. 66, febbraio 1978, pp. 58-9); Francis Coleman (in Philip Noble, a cura di, *Favorite Movies: Critic's Choice*, Macmillan, New York, 1973, pp. 202-12); Denis J. Konshak (*Space and Narrative in Tokyo Story*, « Film Criticism », vol. 4, n. 3, Primavera 1980, pp. 31-40), Keiko Mc Donald (*Cinema East*, Associated University Press, London, 1983).
Fiori d'equinozio
Jean-Paul Berthome (« La saison cinématographique », 1969).
Buon giorno
E. Bourget (« Positif », n. 205, aprile 1978, pp. 37-9).
L'autunno della famiglia Kobayakawa
Manny Farber, (« Artforum », vol. 8, n. 10, giugno 1970), Alain Masson (« Positif », n. 214, gennaio 1979, pp. 30-7).
Il gusto del sakè
Renaud Bezombes (« Cinématographe », n. 41, novembre 1978, pp. 74-5), Jean-Claude Biette (« Cahiers du Cinéma », n. 296, gennaio 1979, pp. 41-3), Alain

Masson (« Positif », n. 214, gennaio 1979, pp. 30-7).

Si può trovare la sceneggiatura di *Viaggio a Tokyo*, desunta alla moviola, in « L'avant-scène du cinéma », n. 204, 15 marzo 1978. Una traduzione della sceneggiatura originale è invece in uno dei cinque volumetti che le Pubblications orientalistes de France hanno recentemente dedicato a Ozu, che comprendono anche la traduzione delle sceneggiature di *Tarda primavera*, *Inizio d'estate*, *Crepuscolo di Tokyo*, e *Il gusto del sakè* (Parigi, 1986).

Chiudiamo con una nota dolente. La bibliografia italiana su Ozu è, se confrontata con quella in lingua inglese o francese, letteralmente inesistente, fatto che tra l'altro ha inciso nella stesura di questa monografia. Del poco che è stato scritto, segnaliamo le precise analisi di Lino Micciché (*A proposito di Ozu*, « Notiziario, 1974 », Istituto Giapponese di Cultura, Roma) e Adriano Piccardi (*La tarda primavera di Ozu*), « Cineforum », n. 216, luglio-agosto 1982).

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che nel corso della mia permanenza a Tokyo mi hanno permesso di visionare i film di Ozu e fornito numerosi consigli e materiali bibliografici:

Hasumi Shigehiko
Hayashi Kanako (Japan Film Library Council - Kawakita Film Institute)
Ōba Masatoshi (The National Museum of Modern Art, Tokyo - Film Center Archive)
Satō Tadao
Tajima Ryōichi (Japan University)
Tanaka Masasumi
Watanabe Setsuko
Yokokawa Shingen (Japan University)

Donald Richie

Un grazie anche a Luigi Paratella, che è riuscito a scovare preziosi materiali d'epoca, e a Sara Cortellazzo, che ha amorevolmente riletto il dattiloscritto e apportato preziose correzioni. Vorrei infine ricordare gli studenti del seminario *Forma e ideologia. Il cinema di Ozu negli anni di guerra* (Università di Torino. Anno accademico 90-91) che hanno lavorato con entusiasmo senza farsi vincere dalle difficoltà di una lingua e di una cultura cosí lontane

dalla loro vita quotidiana: Barbara Beccafarri, Francesco Bernardelli, Cristina Cantino, Emanuela Carozzi, Giulia Del Mastro, Alessandro Dutto, Eleonora Gillio, Irene Ivaldi, Orietta Longoni, Massimo Quaglia, Paola Rosso, Ettore Saletti, Faliero Salis.

INDICE